

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

Atraktivita a problematika klavírního díla Antonína Dvořáka
Attraction and Problems of the Antonín Dvořák's Piano Works

Tomáš Víšek

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Palkovská, Ph.D.

Studijní program: Pedagogika

Studijní obor: Hudební teorie a pedagogika

2017

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Atraktivita a problematika klavírního díla Antonína Dvořáka* vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 27. 4. 2017

.....

podpis

ABSTRAKT

Tato disertační práce se pokouší zacelit mezeru ve dvořákovské literatuře, co se týče praktického provádění Dvořákových skladeb, navíc v oblasti jeho tvorby, jež bývá relativně dosti přehlížena či bagatelizována. Protože vznikla na půdě pedagogické fakulty, měla by být odborným vodítkem pro aktivní muzikanty, kteří se o klavírního Dvořáka hlouběji zajímají, stejně jako pro ty, kteří k němu teprve hledají cestu. Krok za krokem jsou zde rozebírány naprosto všechny Dvořákovy dvouruční skladby, s velmi podrobným využitím notových příkladů a nejrůznějších přirovnání, s cílem přiblížit interpretovi jak jejich kompoziční krásu, tak především cestu k zvládnutí či eliminaci nejrůznějších problémů, které při studiu těchto skladeb mohou nastat. (Dvořák, ač zdatný klavírista, neměl prakticky nikdy soustavné klavírní vedení a zejména nebyl nikdy školen na sólového pianistu.) Tuto detailní práci na jednotlivých skladbách doplňuje podrobný přehled Dvořákova klavírního vzdělání a praxe, snaha o sumarizaci a zobecnění poznatků získaných při předchozí analýze, zamyšlení nad vhodností a výběrem Dvořákových skladeb pro mladé interprety a základní přehled dvořákovských klavírních interpretů u nás i v zahraničí.

KLÍČOVÁ SLOVA

- Antonín Dvořák
- hra na klavír
- klavírní stylizace
- dešifrace hráčských problémů
- interpretační analýza
- skladatelský vývoj
- kritické vydání

ABSTRACT

This thesis endeavours to fill a gap in the specialized literature concerning the interpretation of Dvořák's compositions. His works for piano are often overlooked and marginalized. As this thesis was written at a pedagogical fakulty, it should be suitable as an expert guide for active performers who are interested in Dvořák's piano compositions. However, it will also be useful to those still on their way to discovering these works. There are step by step analyses of all the piano works for two hands. Very detailed musical examples and comparisons aim to bring their compositional beauty closer to the performer and also offer advice on how to overcome or avoid problems that may arise while studying them. (Dvořák was a competent pianist, but he did not have any continuous training nor indeed any desire to be a concert pianist.) This detailed study of the individual pieces is completed by a well-drafted summary of Dvořák's pianistic education and execution and concise information being gained through the previous analyses. Finally there is a passage outlining the suitability and choice amongst Dvořák's piano music for young musicians and a basic list of pianists dedicated to the performance of Dvořák's music in the Czech Republic and abroad.

KEYWORDS

- Antonín Dvořák
- piano playing
- piano stylization
- solving of player's problems
- analysis of interpretation
- composer's development
- critical edition

Obsah

1	Úvod	10
2	Biografie A. Dvořáka	15
3	Dvořákovo klavírní vzdělání a praxe	26
4	Klavírní tvorba	41
4.1	Stručný historický přehled Dvořákovy klavírní tvorby	41
4.2	Rozbory a metodicko-interpretační analýzy jednotlivých skladeb	46
4.2.1	Skromné začátky	51
4.2.1.1	Polka „Pomněnka“	51
4.2.1.2	Per pedes (polka)	54
4.2.1.3	Polka E-dur	58
4.2.2	Dvořákovo první vzepětí	60
4.2.2.1	Menuety op. 28	60
4.2.2.1.1	Menuet I.	60
4.2.2.1.2	Menuet II.	67
4.2.2.2	Dumka op. 35	73
4.2.2.3	Tema con variazioni op. 36	80
4.2.2.4	Skotské tance op. 41	96
4.2.2.5	Furianty op. 42	105
4.2.2.5.1	č. 1 D-dur	105
4.2.2.5.2	č. 2 F-dur	110
4.2.3	Opus summum mladého Dvořáka – Silhouettes op. 8	115
4.2.3.1	č. 1 cis-moll (Allegro feroce)	119
4.2.3.2	č. 2 Des-dur (Andantino)	122
4.2.3.3	č. 3 Des-dur (Allegretto)	125
4.2.3.4	č. 4 fis-moll (Vivace)	129
4.2.3.5	č. 5 fis-moll (Presto)	133
4.2.3.6	č. 6 B-dur (Poco sostenuto)	137
4.2.3.7	č. 7 D-dur (Allegro)	142

4.2.3.8	č. 8 h-moll (Allegretto)	145
4.2.3.9	č. 9 H-dur (Allegro)	148
4.2.3.10	č. 10 e-moll (Allegretto grazioso)	150
4.2.3.11	č. 11 A-dur (Allegro moderato)	155
4.2.3.12	č. 12 cis-moll (Allegro feroce)	159
4.2.4	Exploze klavírní tvorby v letech 1879-1880 aneb úsilí o zvládnutí nových forem	165
4.2.4.1	Valčíky op. 54	165
4.2.4.1.1	č. 1 A-dur	166
4.2.4.1.2	č. 2 a-moll	170
4.2.4.1.3	č. 3 E-dur	174
4.2.4.1.4	č. 4 Des-dur	177
4.2.4.1.5	č. 5 g-moll	181
4.2.4.1.6	č. 6 F-dur	183
4.2.4.1.7	č. 7 d-moll	187
4.2.4.1.8	č. 8 Es-dur	190
4.2.4.2	Eklogy	194
4.2.4.2.1	č. 1 F-dur	194
4.2.4.2.2	č. 2 D-dur	199
4.2.4.2.3	č. 3 G-dur	202
4.2.4.2.4	č. 4 E-dur	205
4.2.4.3	Lístky do památníku	209
4.2.4.3.1	Skladba D-dur (B 109/1)	210
4.2.4.3.2	Lístek do památníku fis-moll (B 109/2)	215
4.2.4.3.3	Allegro molto F-dur (B 109/3)	218
4.2.4.3.4	Allegretto G-dur (B 109/4)	222
4.2.4.4	Klavírní skladby op. 52	226
4.2.4.4.1	Impromptu	227
4.2.4.4.2	Intermezzo	229
4.2.4.4.3	Gigue	232
4.2.4.4.4	Eclogue	235

4.2.4.4.5	Allegro molto g-moll (Dvořákem ozn. jako <i>Číslo III.</i> – do cyklu nepojaté)	239
4.2.4.4.6	Tempo di Marcia (Dvořákem ozn. jako <i>5. číslo</i> – do cyklu nepojaté)	242
4.2.4.5	Mazurky op. 56	245
4.2.4.5.1	č. 1 As-dur	245
4.2.4.5.2	č. 2 C-dur	248
4.2.4.5.3	č. 3 B-dur	252
4.2.4.5.4	č. 4 d-moll	254
4.2.4.5.5	č. 5 F-dur	257
4.2.4.5.6	č. 6 h-moll	262
4.2.4.5.7	D-dur (pův. č. IV – do cyklu nepojatá)	265
4.2.4.6	Presto Es-dur	268
4.2.5	Před dalším vrcholem	271
4.2.5.1	Moderato A-dur	271
4.2.5.2	Otázka	275
	Impromptus	277
4.2.5.3	Impromptu d-moll	278
4.2.5.4	Dumka a Furiant op. 12	283
4.2.5.4.1	Dumka	284
4.2.5.4.2	Furiant	288
4.2.5.5	Humoreska Fis-dur	292
4.2.5.6	Dvě perličky	295
4.2.5.6.1	Do kola!	296
4.2.5.6.2	Dědeček tančí s babičkou	298
4.2.5.7	Lístek do památníku Es-dur	300
4.2.6	Opus summum zralého Dvořáka – Poetické nálady op. 85	303
4.2.6.1	Noční cesta	305
4.2.6.2	Žertem	310
4.2.6.3	Na starém hradě	315
4.2.6.4	Jarní	318
4.2.6.5	Selská balada	320

4.2.6.6	Vzpomínání	325
4.2.6.7	Furiant	328
4.2.6.8	Rej skřítků	332
4.2.6.9	Serenáda	335
4.2.6.10	Bakchanale	340
4.2.6.11	Na táčkách	346
4.2.6.12	U mohyly	349
4.2.6.13	Na Svaté Hoře	353
4.2.7	Dvořákův pobyt v Americe	356
4.2.7.1	Suita A-dur op. 98	359
4.2.7.1.1	Moderato	360
4.2.7.1.2	Molto vivace	366
4.2.7.1.3	Allegretto	369
4.2.7.1.4	Andante	374
4.2.7.1.5	Allegro	377
4.2.7.2	Humoresky op. 101	382
4.2.7.2.1	č. 1 es-moll	384
4.2.7.2.2	č. 2 H-dur	387
4.2.7.2.3	č. 3 As-dur	392
4.2.7.2.4	č. 4 F-dur	396
4.2.7.2.5	č. 5 a-moll	401
4.2.7.2.6	č. 6 H-dur	406
4.2.7.2.7	č. 7 Ges-dur	411
4.2.7.2.8	č. 8 b-moll	419
4.2.8	Závěr Dvořákovy klavírní tvorby	426
4.2.8.1	Ukolébavka	426
4.2.8.2	Capriccio	429
4.2.8.3	Dithyramb	433
4.2.9	Rarity a dubiosa	434
4.2.9.1	Pauperia-Mazur	436

4.2.9.2	Polka a Galop z Tanečního alba op. 53	439
4.2.9.2.1	Polka	439
4.2.9.2.2	Galop	444
4.2.9.3	Motivy z opery „Král a uhlíř“	448
4.2.9.4	Potpourri ze zpěvohry „Král a uhlíř“	456
4.2.9.5	Ecossaisen II.série	467
4.2.9.6	Téma	472
4.2.9.7	Dvořákem zapsané skladby neznámého skladatele (Vysoká polka)	475
4.2.9.8	Dvořákovy klavírní skladby dokončené cizí rukou	477
4.2.9.8.1	Silhouetta Fis-dur (pův. č. VII)	477
4.2.9.8.2	Legenda B-dur	482
4.2.9.8.3	Presto e-moll	485
4.3	Sumarizace získaných poznatků	488
4.3.1	Dvořákovy vzory a inspirace klavírní tvorbou jiných skladatelů	488
4.3.2	Využívané a nevyužívané prvky klavírní techniky a přednesu při komponování skladeb, obratnost a vhodnost jejich využití a metodické aspekty jejich realizace...	501
4.3.3	Přístupnost Dvořákovy klavírní tvorby mladým interpretům	527
5	Klavírní interpreti skladeb A. Dvořáka	539
6	Závěr	553
7	Seznam použitých informačních zdrojů	554
8	Seznam příloh	566

1 Úvod

Hlavním popudem k vzniku této disertační práce, vedle téměř celoživotních zkušeností, byla snaha o přiblížení neprávem opomíjené části tvorby slavného skladatele, jehož klavírní tvorba má (v kontextu jeho ostatního díla i v kontextu ostatní české klavírní tvorby) poněkud specifické postavení, z praktického interpretačního hlediska ještě ne příliš probádané. Stejně jako osobnost autora celkově (naštěstí v drtivé většině až po jeho smrti) byla nucena čelit různým štvavým útokům a na druhé straně leckdy nekriticky (a bohužel ne zcela kvalifikovaně) plamenné obhajobě ze stran příznivců, tak i hodnocení klavírního díla se pohybuje od téměř naprosté bagatelizace a nařčení z nepůvodnosti či „neklavírnosti“ až po přísné střežení a odsouzení sebemenších výhrad jako „tažení proti Mistrovi“. Musel jsem doslova odrážet slovní útoky některých „přátel“, že ze sebe dělám druhého Nejedlého – jen proto, že jsem bezvýhradně nepřijal různá tvrzení o specifičnosti, úmyslné jedinečnosti a výlučnosti Dvořákova klavírního stylu, kde jakákoli výtká znamená hluboké nepochopení Dvořákovy podstaty. Snad za to může i ne vždy chápáný rozdíl mezi slovy „problematika“ a „problematičnost“ – problematika znamená sumarizaci a nástin řešení nejrozličnějších problémů a jevů, které se mohou při řešení a poznávání vyskytnout (což je nezbytný úkaz skoro u každého hmotného i nehmotného jevu, který existuje nebo který nastane či může nastat – v žádném případě neznamena či nemusí znamenat, že je něco problematické, sporné ve kvalitě či nepříliš podařené). Není účelem této práce Dvořákovo sólové klavírní dílo adorovat, stejně jako není cílem dokazovat jeho marginálnost v kontextu ostatní Dvořákovy tvorby. Autor práce patří k oněm (pravda, nemnoha) žijícím interpretům, které Dvořákovo klavírní dílo jednoznačně vtáhlo do sebe, kteří se jím soustavně zabývají a snaží se jeho krásu předávat nejen u nás, ale i v cizině. Nicméně, i on se při svém pronikání do jednotlivých skladeb musel tak či onak vyrovnávat se skutečností, že Dvořák sice na klavír hrát dovedl (vždyť běžně doprovázel své písně, houslové i violoncellové věci a velmi často prováděl své komorní skladby v čele s triem *Dumky op. 90*), ale sólovým pianistou nikdy nebyl, ani na něj nebyl školen. Rovněž u Dvořáka nebyl klavír na prvním místě v oblíbě mezi jednotlivými nástroji, ani (přes relativní početnost) nebyla jeho tvorba pro tento nástroj přímo v centru jeho zájmu. Dvořákovým stěžejním cílem byla symfonická a vokální tvorba, pravidelně doplňovaná skutečnými perlami z oblasti komorní hudby. Sólový klavír patří u Dvořáka spíše do oddechových sfér, byť komponovaných samozřejmě s velikou

zodpovědností (jinak Dvořák psát ani neuměl) a později podporovaných i zájmem nakladatelů. Nicméně, na rozdíl od výše uvedených odvětví, Dvořákovy klavírní skladby (s výjimkou slavné *Humoresky op. 101 č. 7* – a to ještě skoro nikdy v původním tvaru) sotva budou někdy obzvláště často znít ze světových pódíí, o což, zdá se, Dvořákovi ani primárně nešlo. Byla by ovšem nesmírná škoda, kdyby všechny tyto jevy, chtě nechtě latentně přítomné v řadě klavírních skladeb, negativně ovlivnily celkový postoj klavíristů k Dvořákovi, kdyby pianisté cestu za originální dvořákovskou krásou a invencí jeho skladeb jen díky její občasné „zakroucenosti“ a priori vzdali (protože u hodně skladeb zde bohužel nestačí říci si pouhé „výborně, to musím jenom nacvičit“ – v nejširším slova smyslu) i kdyby je různé ne úplně nejšťastnější či nejefektivnější uchopené technicko-přednesové elementy odradily, zvláště když v řadě případů jde o problémy řešitelné a při konstruktivním zapojení hlavy i citu odstranitelné, či aspoň prezentovatelné tak, že si jich posluchač ani nepovšimne (a interpret se na nich něco naučí, co pak bude moci přenést i jinam). Napadá mě poněkud paralela s argumenty Antonína Modra v předmluvě k jeho slavné knize „Hudební nástroje“: „Někteří, hlavně pedagogové, nechtěli ani slyšet o nějakých rozdílech v tónovém rozpětí nástrojů nebo snad dokonce o nějakých rejstřících a tvrdili, že tónový rozsah na nástroji dokonale ovládaném instrumentalistou-umělcem je ve všech polohách zvukově vyrovnaný. (...) Jisté je, že dokonalý umělec na svém nástroji dosáhne jako výsledek svého dlouholetého a pečlivého studia pokud možno největší vyrovnanosti celého nástrojového rozsahu, díky (...) správnému tvoření tónu, a to jak v polohách středních, tak i hlubokých a vysokých. Ale i ten největší umělec je jen člověk. Stačí někdy zcela málo, aby se ukázalo, že to, co silou svého umění a své vůle dovede (zdánlivě) pevně překlenouti, má také svou Achillovu patu. Stává se tak často vlivem (...) menší zdravotní indispozice či trošky poněkud většího rozčilení před nějakým zvlášť důležitým místem v partu. Pocit sucha v krku zabraňuje bezpečnému nasazení tónu, jenž jindy, za normálních okolností, ozývá se vždy i v nejtišším pianissimu. A že je tomu právě v té choulostivé (...) poloze nástroje, jistě přizná každý zkušený hráč. (...) Je samozřejmé, že nástroje menších kvalit mají také více nedostatků nežli nástroje kvalitní. (...) Sdruží-li se menší hodnota nástroje s malou hodnotou hráčových schopností, potom je nedostatků víc než dosti, a to jak v choulostivých polohách nástroje, tak i v ostatních.“ A obdobně i geniální (přesněji řečeno, nejednostrunně geniální) interpret, navíc zapálený pro Dvořáka, samozřejmě nemusí řešit problémy, umí všechno – leč takových lidí na světě zas není tolik...

Původně jsem zamýšlel tuto disertaci věnovat „všemu pro klavír“, to znamená Dvořákově tvorbě dvouruční, čtyřruční, *Klavírnímu koncertu op. 33* i klavírním kvintetům op. 5 a 81 (málo platné, komorní skladby takto obsazené bývají interpretovány především klavíristy-sólisty), stejně tak se zabývat i Dvořákovými vlastními klavírními výtahy (dvouručními i čtyřručními) apod. Protože však čtyřruční hra je v mnoha aspektech zcela samostatná, specifická odnož klavírní hry, získali bychom samozřejmě nejúplnější informace o její metodice a interpretaci zase jen od léty sehraného a na koncertech pravidelně vystupujícího profesionálního dua. Navíc, čtyřruční skladby (především samozřejmě *Slovanské tance*) mají o hodně častější frekvenci provádění (na nejrozličnějších úrovních), *Slovanské tance* i *Legendy op. 59* mají též běžně známé orchestrální verze od autora – to vše může působit jako zpětná vazba a vodítko k ověřování poznatků, i když kopírovat nebudeme. (Úpravy dvouručních skladeb pro orchestr – ať už kýmkoli, včetně autora samotného – jsou pro klavírní praxi téměř irelevantní; mají svůj svět na klaviaturu nepřenositelný, snad s výjimkou *Valčíků op. 54*.) Kromě toho, při hře na čtyři ruce téměř nikdy není hra z paměti podmínkou, odpadají tudíž leckteré pamětní nástrahy typické pro Dvořáka při sólové hře – a i v jiných aspektech se tato hudba již blíží komorní hře, ve které se Dvořák cítil jako ryba ve vodě a kterou také i na koncertech pravidelně hrával. *Klavírní koncert op. 33* je pak naprosto samostatná, specifická kapitola Dvořákovy tvorby, včetně dobře míněné „virtuózní“ revize klavírního partu Vilémem Kurzem – zdaleka nebyl tak neúspěšným, jak bychom se domnívali, již za Dvořákova života byl různými sólisty čas od času hrán (třebaže s častostí provádění houslového a zejména violoncellového koncertu to srovnávat nemůžeme) a dnes zájem o něj spíše roste, než by upadal, většinou s kombinací obou verzí sólového hlasu. O tomto koncertě však existují různá pojednání, zpravidla včleněná do ostatní orchestrální tvorby (Šourek, Očadlík aj.), i samostatné diplomové práce (namátkou uvádím např. diplomovou práci Martiny Mergentalové z brněnské JAMU *Klavírní koncert g moll op. 33 Antonína Dvořáka* z r. 2005) – a svědomí mi nedovolilo tvořit fakta o jeho interpretační problematice zprostředkovaně, „z druhé ruky“, aniž bych si ho (přes velkou snahu) mohl někdy s orchestrem zahrát. Nakonec jsem tedy rámec své disertace vymezil dosti obsáhlou Dvořákovou dvouruční klavírní tvorbou – je zde rozebíráno zcela vše, co se v úplnosti dochovalo (a jako bonus tři „dobře dokončitelné“ skladby, kde ke konci scházel opravdu malý krůček), vynecháno není nic. Každý rozbor by měl být jakýmsi „guidebookem“ po jednotlivé skladbě, s upozorněním na nejrozličnější zajímavosti i s nástinem trasy, po které

bychom se při realizaci cesty měli ubírat, abychom nic důležitého či atraktivního neminuli a abychom na konec cesty zdárně došli.

Uvedená disertace není muzikologickým spisem. Chce být metodicko-interpretační příručkou pro všechny interprety, kteří se o klavírní dílo A. Dvořáka zajímají či chtějí zajímat, ať již mají srdce otevřené pro její specifický svět nebo obecně pro krásu (obojího najdou v Mistrových skladbách požehnaně). To samozřejmě neznamená, že by od nynějška měl každý studovat Dvořákovy skladby s tímto manuálem v ruce. Hra na jakýkoli nástroj, postupné vníkáni a dešifrace autorova zápisu málokdy připouští jen jeden výklad, jeden úhel pohledu – ostatně striktnosti a osobování si jedině správného názoru se snaží i tato práce vyhýbat. Může se však stát, že některý interpret úplně neví, jak na všechno, není si jist svým názorem, svým úhlem pohledu, pedagog mu třeba něco vnucuje či v minulosti vnucoval a pouhý poslech nahrávek také vše neosvětlí, nehledě o riziku mechanického, pasivního přejímání. Pak je dobré o interpretaci a technicko-přednesovém řešení skladeb i mluvit, polemizovat, mít možnost konfrontace a na všem tomto budovat či utvrzovat nebo naopak revidovat názor vlastní. Toto v žádné dostupné dvořákovské literatuře v takovém rozsahu nenajdeme - máme nanejvýš různé úlomky roztroušené po statích (podrobný soupis najdeme např. v Burghauserově Tematickém katalogu, kap. D2, oddíl 2bd *Klavírní skladby*, str. 452-453 a též D4, oddíl 4b *Dvořák interpret*, str. 468), a proto tato práce vznikla, navíc na půdě právě pedagogické fakulty. Pokud tento prakticky pedagogický aspekt coby hnací motor této práce pomůže interpretům, pak se její smysl naplnil a nevznikla zbytečně.

Mé poděkování patří především celému kolektivu pracovníků hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby v Praze v čele s PhDr. Markétou Kabelkovou a vedoucí studovny Bc. Marií Šťastnou za velikou vstřícnost a všestranně vytvořené podmínky pro bádání – stejně tak paní Veronice Vejvodové, Ph.D. z Muzea Antonína Dvořáka v Praze, za přípravu studijních materiálů. Rovněž tak musím s vděčností poděkovat všem pracovnícům knihovny Hudební a taneční fakulty AMU za velkou trpělivost při opravdu dlouhodobém studiu řady vypůjčených materiálů, rovněž tak i PhDr. Zuzaně Petráškové, vedoucí hudebního odd. pražské Národní knihovny, za pomoc při bádání ve stísněných podmínkách stávající rekonstrukce objektu, a PhDr. Janě Navrátilové coby vedoucí hudebního oddělení Městské knihovny v Praze. Velkou oporou po celou dobu studia mi byla má školitelka, vedoucí katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze doc. PhDr. Jana

Palkovská. Mé zvláštní díky patří Jindře Nečasové Nardelli a Danielu Hutařovi za nezištnou pomoc při závěrečné počítačové realizaci této práce. A v širším slova smyslu patří můj dík i všem klavíristům, se kterými jsem si mohl o Dvořákovi vyměňovat názory nebo je poznávat z jejich nahrávek, i všem pořadatelům, na jejichž koncertech či díky jejich laskavosti jsem mohl Dvořáka hrát a tím si ověřovat zpětnou vazbu u veřejnosti.

Tomáš Višek

2 Biografie Antonína Dvořáka

Antonín Dvořák se narodil 8. září 1841 v Nelahozevsi u Kralup nad Vltavou jako prvorozený syn z celkem devíti dětí Františka Dvořáka, hostinského a řezníka (a též amatérského cisteristy, rovněž strýcové byli lidoví muzikanti) a Anny Dvořákové, rozené Zdeňkové. Jeho prvním hudebním nástrojem byly housle a prvním učitelem nelahozeveský Josef Spitz, pod jehož vedením hrál i v místní kapele¹. Od podzimu r. 1853 (někde uváděn až rok 1854)², poté co ukončil základní školní vzdělání³, žil Dvořák ve Zlonicích u Slaného, s původně hlavním, tenkrát nezbytným cílem naučit se německy (nejprve bydlí u strýce Antonína Zdeňka, posléze se do Zlonic v r. 1855 celá Dvořákova rodina přestěhovala⁴). Zde se učí u Antonína Liehmanna německému jazyku, ale především hře na varhany, klavír, zpěvu pro potřeby kůru, hře na housle a violu i hudební teorii a pocházejí odsud jeho první skladebné pokusy. Rovněž zde hrál v kapele svého učitele (právě kvůli ní se přeškolil na violu) a zastupoval jej též u varhan na kůru. Již po roce se snaží strýc i Liehmann přesvědčit Dvořákova otce, aby syna poslal na varhanickou školu v Praze, ovšem protože otec trvá na nejprve vyučení se řemeslu, učí se ve Zlonicích Dvořák i řezníkem, vedle nepřerušného hudebního vzdělávání. Jeho „legendární“ výuční list z oboru řeznictví z 2. 11. 1856 není plně hodnověrným dokumentem, dle dr. Burghausera⁵ i jiných⁶ se jedná pravděpodobně o falzum - jména podepsaná na diplomu se ve zlonické matrice ani mezi řezníky nevyskytují, ovšem dle jiných názorů (např. J. M. Květ⁷ nebo správce PAD Zlonice Mgr. Jan Tůma a d.) mohl teoreticky podepsat list i nějaký řemeslník odjinud, kdo byl zrovna v onom momentě při ruce, jména se tenkrát zas tak tolik nekontrolovala... V létech 1856/57, na půlročním „handlu“ (výměnném pobytu) v České Kamenici (tehdy ovšem mnohem více německé) se dále zdokonalil v němčině a pokračoval v hudebním vzdělávání (generálbas a varhany) u ředitele kůru Františka Hankeho⁸ (též psaný Hancke, Hanzke nebo Heinzke). Teprve poté a na opětovnou přimluvu učitele Liehmanna i výše zmíněného strýce mu bylo umožněno jít studovat v r. 1857 do Prahy na Ústav pro církevní hudbu, běžně zvaný varhanická škola. Zde, pod vedením ředitele Karla Františka Pitsche (později Josefa Krejčího) a pedagogů Františka Blažka (teorie – jediný, který zde vyučoval v češtině, jinak vše bylo německy), Josefa Förstera (otec J. B. Foerstra – varhany) a Josefa Leopolda Zvonaře (zpěv), zdárně dvouleté studium absolvoval, během studií se celoživotně spřátelil s nezištným, bohatším skladatelem Karlem Bendlem a díky jemu se mohl seznámit s mnoha hudebninami i hrát u

něho na klavír. Rovněž hrával na violu – nejprve v orchestru Cecílské jednoty (již během studií, od r. 1857), posléze ve velmi zdatné Komzákově kapele, jež v r. 1862 byla angažována do vzniknuvšího Prozatímního divadla a od r. 1865 se stala vyloženě divadelním orchestrem, v němž Dvořák setrval až do r. 1871⁹. Jako člen orchestrů poznal vedle dobové produkce mnoho cenné orchestrální hudby (Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven) včetně pokrokových romantiků jako Schumanna, Berlioze, Liszta či Wagnera, někteří z nich, jako právě Wagner či Liszt, řídili svá díla i osobně¹⁰. Protože podmínky orchestrálních hráčů byly dosti nuzné¹¹, byl nucen si přivydělávat soukromým vyučováním klavíru, hrou na varhany v Kateřinkách¹² a zejména u křížovníků, opisováním not a hrou v domácích komorních sdruženích. Ještě jako člen Komzákovy kapely začíná však už i komponovat (dochovaly se některé tance, i z dřívějších dob a zčásti sporného autorství¹³, r. 1861 *Smyčcový kvintet a-moll op. 1*, r. 1862 *Smyčc. kvartet A-dur op. 2*), zatím bez naděje na uvedení a sebekriticky též mnoho věcí z této doby zničil¹⁴. Začátkem r. 1865 píše svou *první symfonii (c-moll, s podtitulem „Zlonické zvony“)*¹⁵, ještě během roku píše *druhou (B-dur)* a písňový cyklus *Cypřiše*, velké vyjádření citů k jeho celoživotní lásce, podporovatelce a přítelkyni Josefíně Čermákové, později Kounicové (původní cyklus vyšel tiskem bezmála až 150 let po Dvořákově smrti, autor jej ovšem později zčásti přepracoval pro smyčcový kvartet i mu posloužil jako zámek úspěšného, zralého písňového cyklu *Písně milostné op. 83*, tématu jedné písně z cyklu navíc využil i do klavírního cyklu *Silhouetty op. 8*). Zatímco Dvořákovy první „vážené“ skladby z této doby vycházejí z Mozarta, Beethovena a Schuberta, k jehož osobnosti se hlásil celý život¹⁶ (*Smyčcový kvintet a-moll op. 1*, *Smyčcový kvartet A-dur op. 2*), postupně převládne vliv Wagnera a Liszta, jenž vrcholí kolem r. 1870 (smyčcové kvartety *B-dur*, *D-dur*, *e-moll*, ale hlavně opera *Alfred* – za jeho života neprovedena, dokonce i osamostatněná *Dramatická předehra*, někdy zvaná též *Tragická ouvertura*, měla premiéru až rok po jeho smrti). V r. 1871 píše operu *Král a uhlíř*, kterou mu již v Prozatímním divadle začínají studovat, ale nakonec mu ji vrátí jako neproveditelnou. Vychází však první zmínka o Dvořákovi jako skladateli, díky Ludevítu Procházce¹⁷ v Hudebních listech č. 16 ze 14. června 1871¹⁸ - a ten i zařadil 10. prosince téhož roku na jeden ze svých hudebních večerů vůbec první Dvořákovu premiéru, píseň *Vzpomínání*¹⁹. O rok později je z *Krále a uhlíře* provedena aspoň předehra (řídil Bedřich Smetana), poprvé zazní (opět na jednom z koncertů organizovaných Ludevítem Procházkou)²⁰ veřejně Dvořákova komorní hudba (*Adagio z dnes nezvěstného Klavírního tria* a později i další skladby) a v r. 1873 přichází první velký úspěch a potvrzení Dvořáka jako slibného

skladatele. Karel Bendl provádí v Hlaholu jeho *Hymnus z básně Dědicové Bílé Hory*²¹ (složen 1872 na báseň Vítězslava Háška), jenž si získal nadšené příznivce jak kvalitou skladby, tak i národnostní tematikou²², a píseň *Skřivánek* (z cyklu *Písně na texty Rukopisu královédvorského op. 7*), je první skladbou, která Dvořákovi vychází tiskem²³.

Toto povzbuzení mělo bezesporu dalekosáhlý vliv na Dvořákovy další kroky. Dvořák brzy píše další dvě *symfonie* (*Es-dur, d-moll*) a druhé, do posledního taktu odlišné znění opery *Král a uhlíř*, které je mu v Prozatímním divadle konečně v r. 1874 provedeno²⁴. Více než polovinu dřívějších skladeb v této době ničí, vzdává se již v r. 1871 i místa violisty v divadelním orchestru²⁵ a v letech 1874-77 působí jako varhaník v pražském kostele sv. Vojtěcha – místo nutné jako pravidelný příjem²⁶ k uživení rodiny (17. 11. 1873 se žení se sestrou Josefíny Čermákové Annou)²⁷. Skladba je ovšem u něho již zcela dominantním cílem. Po předchozím několikaletém patetickém období se obrací k vlastnímu nitru – vzniká již cenná komorní tvorba (*směčcové kvartety a-moll, E-dur, d-moll, klavírní tria B-dur op. 21 a g-moll op. 26, Klavírní kvartet D-dur, Smyčcový kvintet „s kontrabasem“ op. 77*), *5. symfonie F-dur, Symfonické variace op. 78, Klavírní koncert op. 33, směčcová Serenáda E-dur op. 22*, dvě opery (odlehčená jednoaktovka *Tvrde palice* a naopak tragická *Vanda*) a vrcholná skladba této epochy – kantáta *Stabat mater*, mj. jako výraz bolesti nad ztrátou dvou dětí. Skladby se mu v té době provádějí již častěji, ale bez nároku na odměnu, Dvořák si tak musí ještě stále přivydělávat soukromým vyučováním klavíru a hraním na domácích koncertech, např. v rodině obchodníka Jana Neffa (podrobněji v další kapitole). Velkou vzpruhou pro něj bylo přiznání státního stipendia (dokonce pětkrát, každoročně pro léta 1875-79) – vedle finančního efektu²⁸ též celoživotní uznání i později osobní přátelství od členů stipendijní komise Eduarda Hanslicka a zejména Johanna Brahmsa. Největší průlom však způsobilo (na popud Brahmsův) navázání kontaktů s berlínským nakladatelem Fritzem Simrockem a následné vydání Dvořákova písňového cyklu *Moravské dvojzpěvy*, byť zatím ještě bez honoráře. Dvořák v této době již vědomě a soustavně (též vlivem Smetany) míří za svébytně českým a dle názorů tehdejší doby i celkově slovanským²⁹ charakterem svého umění³⁰ - první řada *Slovanských tanců* mu triumfálně vychází u Simrocka, dále vznikají např. *Slovanské rapsodie*, opera *Šelma sedlák, Smyčcový sextet A-dur, Smyčcový kvartet Es-dur op. 51 „Slovanský“* (s dumkou na místě 2. věty), *6. symfonie D-dur*³¹ či opera *Dimitrij*. A rovněž klavírní cykly z drobnějších skladeb, vydávané Simrockem zcela pravidelně. Rovněž se jeho dílo již začíná prosazovat v cizině, jak ohlasem u významných kritiků, tak zájmem výkonných umělců (houslista Joseph Joachim – byť *Houslový koncert* Dvořákův

nakonec nikdy veřejně neprovedl³², ale jeho komorní skladby ano³³, dále např. Florentské kvarteto – iniciovalo *Smyčcový kvartet op. 51*, dirigenti Hans Richter a Hans von Bülow, vídeňský tenorista Gustav Walther inicioval *Cigánské melodie* aj.) a frekvencí jeho provádění. *Slovanské tance* se hrají na mnoha místech v Německu, *Moravské dvojzpěvy* jsou uvedeny nejen v Německu, ale i ve francouzské Nice, tam zazní na jiných koncertech i 2. a 3. *Slovanská rapsodie*, zatímco 1. *rapsodie* ve švýc. Luganu. Ve Vratislavi zní 3. *rapsodie* a *Mazurek*, 3. *rapsodie* rovněž v Budapešti a koncem roku 1879 se poprvé ozve Dvořákova hudba za oceánem – několik *Slovanských tanců* uvádějí v New Yorku a Bostonu.

V probíhajících 80. letech se dále stupňuje Dvořákovo mistrovství. Vznikají zralá díla jako *Legendy op. 59* (pro čtyřruční klavír, později instrumentovány pro orchestr), *Klavírní trio f-moll op. 65*, ouvertura *Husitská*, *Symfonie č. 7 d-moll* a dva velké monumenty, kantáta *Svatební košile* (na text Erbena) a oratorium *Svatá Ludmila* (na text Vrchlického). To už je Dvořák ovšem již přímo osobně zván do ciziny, kde často sám řídí své skladby³⁴, nezřídka ve světové premiéře a přímo na jejich objednávku – nejčastěji, celkem devětkrát, navštívil Anglii (zde světová premiéra 7. *symfonie*, *Sv. Ludmily* a *Rekviem*³⁵, vedle toho je zde neustále prováděna *Stabat mater* i ostatní, již zpopulárnělá Dvořákova tvorba komorní a symfonická), dále Německo, Vídeň, Budapešť a Rusko (přátelství s P. I. Čajkovským), aniž by ovšem polevil v koncertní a všestranně hudebně osvětové činnosti (spolupracuje zejm. s pěveckými sbory a hudebními spolky) na mnoha místech své vlasti. Kompozičně pokračuje druhou řadou *Slovanských tanců*, vrcholnými klavírně-komorními díly jako *Klavírním kvintetem A-dur op. 81*, dodnes hraným i nejslavnějšími světovými virtuosy, *Klavírním kvartetem Es-dur op. 87* a triem *Dumky op. 90*, *Symfonií č. 8 G-dur*³⁶, triptychem ouvertur „Příroda, Život, Láska“ (*V přírodě*, *Karneval* a *Othello*), již zmíněným *Rekviem* a operou *Jakobín*. Dvořák, vědom si své ceny a nadčasovosti čím dál více skladeb, se v této době již odmítá podřizovat různým obchodním nabídkám nakladatelů, na čas se rozchází i se Simrockem, jenž má zájem především o drobné skladby, a svá velká díla vydává dočasně jinde. V r. 1891 se dostavují i osobní pocty - Dvořákovi je udělen titul doctor honoris causa na univerzitě v Cambridgi, zanedlouho přichází s obdobným titulem (PhDr.) i pražská Karlova univerzita a hned od ledna tohoto roku je Dvořák jmenován profesorem skladby, instrumentace a nauky o formách na pražské konzervatoři³⁷. Zde od prof. Karla Steckera převzal žáky, kteří se měli později zapsat zlatým písmem do dějin české hudby (nejvýznamnější Josef Suk, Oskar Nedbal, Julius Fučík a ve druhém roce přistouпивší Vítězslav Novák³⁸, tři z jeho skladatelských žáků – houslista J. Suk, violista O. Nedbal a předčasně zesnulý violoncellista

Otto Berger se navíc stali zakládajícími členy proslulého Českého kvarteta³⁹. Zanedlouho však přichází ještě významnější nabídka od Jeanette Thurberové, zakladatelky Národní konzervatoře hudby v New Yorku – tato dáma, usilující o získání skutečně světové osobnosti do čela této instituce, za účelem jejího pozvednutí z poněkud rozpačitých začátků na odpovídající úroveň a vytvoření skutečně reprezentativní americké hudby, nakonec po trpělivém vyjednávání u Dvořáka uspěla a Dvořák v r. 1892 odjíždí do USA⁴⁰.

V Americe se Dvořákovi dále podstatně rozšířil obzor – resp. vlastnosti a vlohy, ke kterým byl již z domova predisponován, zde mohl rozvinout in natura. Jako měl doma sympatie k prostým lidem, má je i zde, zejména pak k barevným menšinám. Velmi se zajímá o hudbu černochů, částečně i indiánů a s nepřekonatelnou dovedností ji dovede absorbovat a zcela nenásilně dávat do propojení s hudebním cítěním své domoviny. Toto čerpání a umělecké přetavování pokladů národní kultury učí ostatně i své žáky⁴¹ a Američany vůbec. Prvními díly s americkou inspirací (kolumbovské oslavy 400 let objevení Ameriky) jsou kantáta *Americký prapor* a ještě v Čechách vzniklé *Te Deum*. Plánovanou operu *Píseň o Hiawathovi* (na Longfellowův⁴² námět o osudu chudých indiánů) nakonec po různých náčrtcích navždy odložil, ovšem téměř všechna jeho ostatní díla z té doby se stala vpravdě legendárními. *Symfonie č. 9 e-moll „Z Nového světa“* je dodnes jednou z nejslavnějších symfonií na světě (zejména populární je 2. věta Largo) – není ovšem např. věrohodně potvrzena zmínka, že tato hudba provázela americké kosmonauty Armstronga a Aldrina při jejich historicky prvním výstupu na Měsíc, stejně tak bohužel není pravda, že nahrávka této symfonie byla v r. 1977 vynesena do vesmíru sondami Voyager 1 a Voyager 3.⁴³ *Smyčcový kvartet F-dur op. 96 „Americký“* rovněž obletěl svět a dokonce byl v minulém století úspěšně upraven i pro dechový kvintet, v repertoáru houslistů trvale zakotvila i *Sonatina G-dur op. 100*, kterou dedikoval svým dětem (jež dlely v Americe s ním), perlou komorní hudby je i smyčcový *Kvintet Es-dur op. 97* (se dvěma violami). Nedoceněná je *Suita A-dur op. 98 pro klavír* (ani její orchestrace se příliš neprosadila), zato *Biblické písně op. 99* jsou nesmrtelnou pokladnicí české národní kultury, jak ve verzi s klavírem, varhanami nebo orchestrem – přestože zde jsou stopy americké inspirace znatelné relativně nejméně (pokud samozřejmě nemáme na mysli duchovní spřízněnost či paralelu spirituálů a křesťanských písní). Dvořák ostatně i zde, přestože jde od úspěchu k úspěchu, bytostně touží po domově – s vlastní, kromě korespondence, je ve styku o prázdninách r. 1893, kdy na pozvání svého amerického souputníka, Čecha Josefa Jana Kovaříka, jede i se svými dětmi⁴⁴ do jeho rodné vesnice Spilville ve státě Iowa, krajanské to osady českých vystěhovalců, a v r. 1894 zajel dokonce

o prázdninách domů, do svého letního sídla ve Vysoké u Příbrami, a zde zapisuje do not své americké nápady v podobě cyklu osmi klavírních *Humoresek op. 101*. Po návratu do USA už je jeho pobyt za oceánem méně radostný – jednak z důvodu stesku po domově (vyjádřeném velmi silně ve *Violoncellovém koncertu h-moll op. 104*, snad nejslavnějším dílem svého druhu na světě), i vzhledem k stále napjatější finanční situaci zakladatelky konzervatoře. Poslední šek za Dvořákovo působení na konzervatoři se nakonec ukázal jako nekrytý⁴⁴, Dvořák za poslední období nikdy všechny peníze nedostal, a tím snáz a rozhodněji⁴⁶ svůj americký pobyt navždy ukončuje⁴⁷.

Ve vlasti nastupuje Dvořák od nového školního roku opět na profesorské místo pražské konzervatoře a mezi jeho žáky opět nacházíme jména, která se později proslavila (Rudolf Karel, Rudolf Friml, skládající houslista Jaroslav Kocian), z dalších, ne zcela zapomenutých, např. Gustav Roob, Jaromír Hruška, František Spilka a nedocenitelný autor dvořákovských vzpomínek Josef Michl, opět zde učí i cizince. Musí se postupně vyrovnat se smrtí své dlouholeté podporovatelky, platonické lásky a sestry své ženy, Josefiny Čermákové-Kounicové, kvůli čemuž i přepisuje a dává definitivní tvar svému *Violoncellovému koncertu* (citací oblíbené Josefininy písně „*Kéž duch můj sám*“ z písňového cyklu *Čtyři písně op. 82* – již předtím použité ve 2. větě, nyní i v závěru věty třetí), rovněž tak dlouholetého nezištného přítele Karla Bendla, jenž jej mj. v závěru jeho pobytu v USA zastupoval ve výuce⁴⁸, a ještě předtím Johanna Brahmsa, P. I. Čajkovského a H. v. Bülowa. Sám Dvořák však rovněž jako by některé etapy uzavíral – v r. 1894, čili ještě před posledním odjezdem do USA, napsal poslední dvě klavírní skladby a v r. 1895 završuje komorní tvorbu zrale projasněnými *smyčcovými kvartety G-dur op. 106 a As-dur op. 105* (v tomto pořadí). Jako by se chtěl nadechnout k posledním dvěma významným epochám své skladatelské tvorby a vrátit se do světa pohádek a pověstí. Nejprve je to období dodnes velmi ceněných symfonických básní, především podle Kytice K. J. Erbeny (*Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat a Holoubek*), kde nezřídka přímo vytváří neoznačené, ale zřejmé nápěvky na konkrétní Erbenovy verše, což bylo vysoce oceněno mj. Leošem Janáčkem. A po poslední symfonické básni, *Písni bohatýrské* (na vlastní, nepříliš sdělený námět), v období vrcholné slávy a poct (jeho dílo je hráno po celém světě, 4. 1. 1896 řídí vůbec první koncert nově ustavené České filharmonie⁴⁹, od školního roku 1901/1902 je jmenován uměleckým ředitelem pražské konzervatoře⁵⁰ aj.) se Dvořák ještě jednou vzepnul k nesmrtelnosti. Jeho, rovněž „pohádkové“, leitmotivicky neskutečně sugestivně propracované opery *Čert a Káča* a zejména *Rusalka* si vydobýly trvalé místo na operních scénách i v srdci všech diváků a

posluchačů a druhá z nich natrvalo zakotvila v repertoáru světovém. Po tomto úspěchu má Dvořák v plánu další opery (Vlasty skon, Popelka, zejména ovšem Horymír⁵¹) i oratoria (Svatý Vojtěch – na slova J. Vrchlického), ale kromě ne tak významné kantáty *Slavnostní zpěv*⁵² a *Zpěvu z Lešetínského kováře* má premiéru už jen na jaře r. 1904 opera *Armida*. Ta se však, i z důvodu nepříliš pečlivého a zodpovědného nastudování, nesetkala s přílišným úspěchem a Dvořák v té době je již také, vedle tohoto faktu⁵³, poznamenán vleklými zdravotními obtížemi, zejména v oblasti ledvin a ústrojí s nimi spojeného. Navíc, doktoři, tenkrát si ještě nevědomi rizika s tím spojeného, nakazují Dvořákovi dlouhodobě naprostý klid na lůžku a to má fatální následek - Dvořák 1. V. 1904 zakrátko poté, co vstal a trochu pojedl, se nečekaně skácí a (po létech domněnky, že šlo o mozkovou mrtvici, se nyní spíš soudí na plicní embolii) náhle umírá.

¹ Spitzovy vzpomínky na Dvořáka sepsal místní řídící učitel Štěpán – bohužel v r. 1885 shořely při požáru školy.

² Opírám se o údaje např. v PAD Zlonice, v knize J. M. Květa *Mládí Antonína Dvořáka* (str. 43 a d.) nebo v monografii J. Burghausera z r. 1985 (Horizont Praha). Některé údaje z Dvořákova mládí jsou bohužel v dostupných pramenech citovány pouze dle různých svědectví různých pamětníků, bez možnosti průkazného ověření.

³ Základní školní docházka byla tenkrát do 12 let věku.

⁴ Dvořákova rodina, poté co zkrachovali s živností v Nelahozevsi, si pronajala ve Zlonicích od hraběte Kinského tzv. Velkou hospodu a věnovali se hostinství i řeznictví v letech 1855-1860. Dvořákův strýc bydlel naproti, v tzv. „šafářovně“. Poté, co i ve Zlonicích Dvořákovi zkrachovali, odešli rodiče na Kladno, ale ani zde po nájmu hostince úspěšní nebyli. Tam už Dvořák nebydlel. Dvořákovu otci pak už jen výuka hry a samotná hra na ceteru byly jediným skromným zdrojem obživy, dokud jej samotný Dvořák nemohl podporovat.

⁵ Například studie *K jedné z dvořákovských legend* (Časopis Národního muzea v Praze, 1987, roč. 156, č. 1-2 - str. 85-94).

⁶ Nejpersvědčivější souhrn důkazů proti pravosti výučního listu přináší Klaus Döge na str. 42 své knihy *Antonín Dvořák, Život – dílo – dokumenty* (Praha : Vyšehrad, 2013), s odvoláním na výše uvedený článek J. Burghausera.

⁷ Kniha *Mládí Antonína Dvořáka*, str. 45-47.

⁸ Je sporné, zda tento Hanke byl odchovancem pražské varhanické školy. Zpochybňuje to například J. M. Květ ve svém článku „Antonín Dvořák v České Kamenici“ (Hudební rozhledy, 1958, roč. XI, č. 22, str. 942-943) – dle srovnání katalogu varhanické školy a údajů v místní matrice se zdá, že jde opravdu jen o shodu jmen.

⁹ Karel Komzák jako kapelník do Prozatímního divadla angažován nebyl. V letech 1862-1865 Komzákova kapela fungovala 3x týdně v divadle a jinak ještě stále působila i ve své původní činnosti, v r. 1863 dokonce

absolvovala cestu do Německa, i s Dvořákem, za účelem účinkování na mezinárodní výstavě v Hamburku. Po angažování kapely v r. 1865 „na plný úvazek“ do divadla se Komzák stal úspěšným vojenským kapelníkem.

¹⁰ V r. 1858 hraje Dvořák na dvou koncertech pod Lisztovou taktovkou (11. 3. *Dantovskou symfonii*, *Ideály* a 2. klavírní koncert, 14. 3. *Tasso* a 1. klavírní koncert), jako člen orch. Prozatímního divadla hraje v r. 1863 pod řízením Wagnera všechny 3 jeho orchestrální koncerty v Praze (8. 2. – *Faustovská předehra*, předehry k *Mistrům pěvcům norimberským*, *Tristanovi a Isoldě*, *Tannhäuserovi* a výňatky z oper *Mistři pěvci norimberští* a *Valkýra*; 5. 11. a 8. 11. – předehra k *Lohengrinu* a výňatky z oper *Mistři pěvci norimberští*, *Tristan a Isolda*, *Valkýra* a *Siegfried*; podrobněji viz Dögeho kniha, str. 64). Jak vzpomíná Dvořák na doby, kdy ještě nebyl členem divadelního orchestru a neměl naprosto peníze na lístek do divadla: „Přesto se mi občas podařilo vyslechnout dobrý koncert, když jsem vklouzl do orchestřiště a schoval se za velký buben“ (rozhovor pro *Sunday Times* z 10. 5. 1885, otiskl např. Döge na str. 244 výše zmíněné knihy).

¹¹ „Nástupní plat“ Dvořákův byl 18 zl. měsíčně, v době odchodu 29 zl. za měsíc.

¹² Zde často zaskakoval právě za Komzáka.

¹³ O některých bude zmínka v oddíle klavírních skladeb.

¹⁴ Nezvěstné jsou pravděpodobně z tohoto důvodu např. *Mše f-moll* (B 806) a *B-dur* (B 2), *Klarinetový kvintet b-moll* (B 14), dvě klavírní *tria op. 13* (B 25, B 26) nebo scénická hudba k činoherním představením v Prozatímním divadle, to vše prokazatelně v té době napsal. Klavíristé rovněž přišli o unikátní komorní sestavu *Oktet (Serenáda)* pro klavír, dvoje housle, violu, kontrabas, klarinet, fagot a lesní roh (B 36), ve kterém (podle čsp. Dalibor, 1873, roč. I, č. 42 – str. 346) „jeví se opět co nejskvěleji vzácné jeho nadání i plodnost nevšední“. Více podrobností možno nalézt v Burghauserově katalogu u jednotlivých čísel. Není ovšem vyloučeno, že časem se některé z uvedených skladeb, případně nějaké zcela jiné, ještě objeví – jednu takovou, ve zmíněném katalogu neuvedenou, rozebíráme i v klavírní sekci.

¹⁵ Symfonii Dvořák posléze zadal do blíže již neurčené soutěže, odkud mu nebyla nikdy vrácena. V r. 1882 ji náhodou zakoupil od lipského antikváře pražský orientalista a univerzitní profesor dr. Rudolf Dvořák (nepříbuzný), ovšem symfonii nikomu nezpřístupnil, Dvořák se o tomto nálezu nikdy nedozvěděl a symfonii zcela „vynuloval“. Pro veřejnost byla symfonie objevena až ve 20. letech 20. století, zásluhou R. Dvořáka mladšího a prof. pražské konzervatoře Jindřicha Felda, a premiéru měla až 4. 10. 1936 v Brně.

¹⁶ Viz např. stat' o F. Schubertovi z r. 1894, v češtině dostupná např. ve výše uvedené knize K. Dögeho, str. 256-263.

¹⁷ Někdy psán též Jan Ludevít Procházka (1837-1888), český hudební organizátor, klavírista a skladatel. V letech 1870-72 redaktor *Hudebních listů*, v r. 1873-75 čsp. Dalibor.

¹⁸ Noticka v rubrice „Zprávy domácí“ – str. 134: „Antonín Dvořák, člen orchestru kr. z. divadla českého, jehož skladatelské nadání chvalně se vynáší, dokončil komickou zpěvohru, kterou hodlá ředitelství podati ku provozování.“ Jedná se samozřejmě o první verzi opery *Král a uhlíř*, o níž je podrobněji referováno i o dvě čísla dále (č. 18, str. 150): „Měli jsme příležitost nahlédnouti do klavírního výtahu právě dokončené zpěvohry p. Dvořáka, člena orchestru kr. z. divadla českého, a shledali jsme v ní s velikým potěšením nejen bohaté nadání, než i nevšední obratnost skladatelskou. P. Dvořák stojí na stanovisku nejnovějších pokroků a jeví všude nejryzejší snahu uměleckou, neutíká se nikdy k prostředkům banálním. Doufáme, že dílo jeho uvidíme svým časem také na jevišti našem.“ V posledních dvou větách pak velmi chválí Guldenerovo (ve skutečnosti značně naivní) libreto.

¹⁹ Závěrečná píseň z 5dílného cyklu *Písně na slova Elišky Krásnohorské* (B 23) z r. 1871. Zpívala sopranistka Emilie Bubeníčková, klavír neuveden. (Píseň byla dlouho známa jen v malém zlomku, teprve po vyjití kritického vydání byl nalezen kompletní autograf – viz Burghauserův katalog, str. 79.) Již v povšechnější zmínce o tomto koncertu (*Hudební listy* II/č. 42, 13. prosince 1871 – str. 356) se praví, že „domácí naše novinky (...) přijaty byly s radostným uspokojením“. O číslo později recenze na tento koncert praví: „Z písní našich

skladatelů nejzajímavější jest Dvořákova „Vzpomínání“ (...) pro své ryze poetické pojmutí, ač příliš jaksi „hloubavá“ hudba (jmenovitě v průvodu) s „jasností“ básně není právě ve shodě; možno však, že se z této „rozervanosti“ velenadáný skladatel dosti brzo „vybouří“. (Hudební listy II/č. 43, 20. prosince 1871 – str. 362)

²⁰ Tyto koncerty se nazývaly „volné zábavy hudební“.

²¹ Držím se zde názvu, jak je formulován v Burghauserově katalogu.

²² Např. kritika L. Procházky – viz Jiří Berkovec: *Antonín Dvořák* (Praha : Editio Supraphon, 1969, str. 40-41).

²³ V čsp. Dalibor I (1873), hudební příloha č. 10. Cyklus vyšel ještě téhož roku kompletně u Emanuela Starého.

²⁴ Původní verzi Dvořák – navzdory dlouholetému tradování – nezničil, dokonce byla 28. 5. 1929 v Národním divadle provedena. I po druhém znění Dvořák tuto operu ještě v r. 1887 přepracoval, některé úpravy na ní dělal později ještě i Karel Kovařovic. Takové revize svých oper prováděl Dvořák poměrně často.

²⁵ Dle Divadelní ročenky za rok 1872.

²⁶ Ovšem menší než v orchestru – pouhých 126 zl. ročně.

²⁷ Dvořákovi měli celkem 9 dětí, ovšem první tři – Otakar, Josefa a Růžena - zemřely ve věku velmi útlém. Dalšími potomky postupně byli Otilie, Anna, Magdalena (někdy zvaná Mařenka, později se stala významnou zpěvačkou), Antonín, Otakar a Aloisie (zvaná Ziča).

²⁸ První 2 roky po 400 zl. ročně, posléze 500 zl., 600 zl. a 400 zl.

²⁹ Slovanské zanícení v té době mělo nejružnější odnože či odstíny, i pojmosloví se různě měnila či zaměňovala – slovanská vzájemnost, panslavismus (původně semknutí Slovanů pod vedením Ruska, často ale užíváno i jako synonymum předchozího), austroslavismus (slovanské semknutí v rámci zachování rakouské říše) apod. Dvořák, zejména ve druhé polovině 70. let, samozřejmě toto vše přetavoval jako svébytný, nekopírující hudebník.

³⁰ Dvořák ovšem již kolem r. 1869, v jednom ze svých prvních smyčcových kvartet D-dur (B 18) – použil ve 3. větě jako tématu píseň „Hej, Slované“, rovněž *Slovanské rapsodie* začal psát již dříve, ale práci přerušil.

³¹ Teprve tato symfonie vyšla jako první Dvořákovi tiskem, u Simrocka.

³² Velmi úspěšně jej premiéroval František Ondříček.

³³ Premiéroval *Smyčcový sextet A-dur op. 48* a hrával i *Smyčcový kvartet Es-dur op. 51*.

³⁴ Dvořák vystupoval jako dirigent velmi často, ale téměř výhradně svých skladeb. První veřejné dirigentské vystoupení (a současně první celovečerní koncert z Dvořákova díla) se konalo 17. 11. 1878 v Praze na Žofíně – jinak bylo v té době zcela běžné střídání dirigentů v rámci jednoho koncertu, nebo naopak na koncertě jednoho dirigenta si mohl skladatel svoje dílo sám řídit. (Rovněž byla běžná sólová čísla při orchestrálních koncertech nebo naopak komorní koncerty byly prokládány čísly sborovými.) Jen několikrát v životě dirigoval Dvořák jiné skladby než svoje. Např. na svém úplně posledním celovečerním dirigentském vystoupení (4. 4. 1900 s Čes. filharmonií) diriguje vedle svého Holoubka *Tragickou předehru* Brahmse, Schubertovu „*Nedokončenou*“ a Beethovenovu *Symfonii č. 8*. Jinak jsou vystoupení tohoto druhu svázána především s působením na newyorské konzervatoři a tamějšími povinnostmi ve smlouvě (řízení školního orchestru a sboru, vč. vystupování s nimi). Dochovaly se např. programy z 4. 12. 1893 (Beethoven: *König Stephan*, Chopin: *Klavír. koncert e-moll* – sól. Bertha Visanska, Mozart: *Symfonie č. 5 D-dur*), 30. 3. 1893 řídil polovinu orch. koncertu laureátů kompoziční soutěže, již ve všech kategoriích předsedal (Henry Schoenefeld: *Rural Symphony* a Joshua Phippen: *Klavírní koncert c-moll* – sól. autor), ovšem nejvýznamnější byl asi charitativní koncert 23. 1. 1894, o kterém hovoříme v podkapitole „Dvořákův pobyt v Americe“ na str. 356.

³⁵ 7. *symfonie* 22. 4. 1885 v St. James Hall v Londýně, *Sv. Ludmila* 15. 10. 1886 v Leedsu, *Rekviem* 9. 10. 1891 v Birminghamu - Dvořák se skutečně snažil plnit přání a objednávky různých měst, mnoho dalších přání a nabídek na premiéry musel již odmítnout.

³⁶ Tato symfonie, byť občas zvaná „Anglická“ (protože ji vydal anglický Novello, nikoli Simrock), naopak v Anglii světovou premiéru neměla, i když i zde byla velmi oblíbená.

³⁷ Není v náplni této práce zmiňovat a rozebírat Dvořákův styl vyučování na konzervatoři – nejpočetnější konvolut vzpomínek najdeme asi ve dvojčísle čsp. Hudební revue IV/č. 8-9 z října 1911, věnovaném výhradně Dvořákovi k nedožitému jubileu. Vedle vzpomínek přímo žáků zde nalezneme i stať Karla Steckera *Dvořák pedagogem* na str. 417-418, včetně zmínky z druhého roku Dvořákova působení: „Symfonietta pro malý orchestr, skladba nadmíru zajímavá, pracovaná ve škole na tabuli a o závěrečné zkoušce ústavu veřejně provedená, jež byla společným duševním výplodem 12 žáků!“

³⁸ V prvním roce byli ještě Dvořákovými žáky již zapomenutí Karel Honsa, Vojtěch Kuchynka a Vojta Mádlo, z Němců pak Lotter, Puschel, Riepel a Schieda, již ve slovnících nedohledatelní.

³⁹ Primáři kvarteta (po celou dobu trvání) byl Karel Hoffmann. Toto kvarteto bylo založeno na konzervatoři v r. 1891 tehdejším ředitelem Antonínem Bennewitzem a již o rok později přijalo svůj název.

⁴⁰ Dvořákovi bylo též nabízeno samotným Brahmem místo profesora kompozice, snad i ředitelství, na vídeňské konzervatoři – ovšem toto Dvořák, patrně z důvodu nikdy ne zcela urovnaných vztahů mezi českým a německým národem, nikdy nepřijal. (Stejně jako různé, mj. opět i Brahmsovy, nabídky na přestěhování do Vídně.) Viz též kniha sestavená ze vzpomínek Josefa Jana Kovaříka *Nejraději mne tituloval indiánem*, str. 102-103.

⁴¹ K významným zde patřil např. Rubin Goldmark (pozdější učitel A. Coplanda a G. Gershwin), Harry Rowe Shelley (učil Ch. Ivese), dále Alois Reiser, Hervey Worthington Loomis, William Arms Fisher, slavný zpěvák Harry Burleigh a skladatelka Laura Collins.

⁴² Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), nejvíce zhudebňovaný americký básník 19. století. *Hiawatha* je jeho stěžejním dílem – Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912) napsal v anglofonním světě vysoce ceněnou kantátu *Hiawatha's Wedding Feast*; Louis Coerne (1870-1922), Rubin Goldmark (Dvořákův žák, 1872-1936) a Frederick Delius (1862-1934) na ni psali symfonické básně aj.

⁴³ Viz např. „popularizační“ kniha Renáty Fučíkové *Antonín Dvořák. Jeho život a hudba v obrazech* (Praha : Práh, 2012 – za oddílem 33, nestránkováno) versus publikace k výstavě *Antonín Dvořák (8. 6. 2011 – 29. 2. 2012)* v Českém muzeu hudby v Praze (Praha : Národní muzeum, 2011, sestav. Eva Velická – str. 80). Tato publikace dementuje i další fámu o Dvořákově Largu z „Novosvětské“ coby hymně amer. státu Iowa, byť toto se málem skutečně stalo.

⁴⁴ První rok byli s Dvořákem v USA jen Ottilie a Antonín. Na prázdniny v r. 1893 přijely všechny ostatní, zůstaly zde celý další rok – Otakar, Toník a Magdalena chodili zde i do školy -, o prázdninách 1894 se všichni vrátili a po prázdninách jel z dětí už jen Otakar. Dvořákova žena Anna byla v USA přítomna po celou dobu.

⁴⁵ Tento šek se zachoval ve Dvořákově pozůstalosti.

⁴⁶ Přestože v r. 1894 dostal smlouvu na další dva roky, prozíravě si vymínil klauzuli, že v případě nevyrovnání všech finančních závazků, jež škola vůči němu měla, může od smlouvy bez náhrady odstoupit.

⁴⁷ Jeanette Thurberová i její zástupci se ještě několik let snažili přemluvit Dvořáka, aby své rozhodnutí změnil.

⁴⁸ První dva roky Dvořáka ve výuce zastupoval Karel Stecker.

⁴⁹ Sestavený výhradně z Dvořákových skladeb – *Slovanská rapsodie č. 3*, *Biblické písně č. 1-5* (neboli ty, které sám instrumentoval) – sól. František Šír, na programu neuveden, *Othello* a *Symfonie č. 9 „Novosvětská“*.

⁵⁰ Veškerou ostatní činnost potřebnou pro ředitelský úřad zajišťoval Karel Knittl.

⁵¹ Na premiéru této opery hodlal Dvořák pozvat všechny své známé, zejména horníky, z Příbramska.

⁵² Věnováno JUDr. Josefu Tragymu (1830-1914), pražskému advokátovi a organizátoru hudebního školství (mj. v letech 1888-89 sloučil pražskou konzervatoř s varhanickou školou a nově vznikuvší ústav zreorganizoval, Dvořákovi radil ohledně nástupu a kontroloval smlouvu ve věci newyorské konzervatoře aj.).

⁵³ Dvořák byl přesvědčen, že *Armida* je (přinejmenším v operní sféře) tím nejlepším, co dosud napsal.

3 Dvořákovo klavírní vzdělání a praxe

Úplně přesný by byl v Dvořákově případě spíše termín „klávesové“, neboť způsob Dvořákova hudebního vzdělávání příliš nerozlišoval druhy klávesových nástrojů a Dvořák v podstatě nikdy neprožil pedagogické vedení, kde by byly na profesionální úrovni rozvíjeny **specifické** rysy a požadavky hry na klavír. Jak jsme již řekli v úvodu naší práce, Dvořák nikdy nebyl školen na profesionálního pianistu - a v počátcích ani na profesionálního muzikanta. Jak bylo ještě v 19. století na venkově zvykem, každý kluk se učil na něco hrát a zpravidla ne jen jeden nástroj. Všechny získané hudební dovednosti pak byly běžně využívány při svatbách, pohřbech, tancovačkách, slavnostech či při bohoslužbách v kostele, stejně jako při různém vandrování. I hra na různé klávesové nástroje měla charakter povýtce účelový – pro potřeby mší, pro pohotový doprovod zpěváků či instrumentalistů na kůru či přímo jako člen kapely, často s jen naznačeným doprovodným partem (někdy jen basová linka), dle možností a vyspělosti hráče dotvářeným.

Poprvé se setkal Dvořák s klavírem asi v domácnosti všestranného nelahozeveského učitele Josefa Spitze. Tento muž údajně ovládal snad všechny hudební nástroje, byl zapáleným muzikantem, který si pořídil klavír na úkor jiných životních potřeb, dokázal k hudbě strhnout mnoho žáků – ovšem není příliš věrohodně doloženo, že by Dvořáka na klavír přímo vyučoval¹. Spíš byl zaujat velkými houslovými vlohami šestiletého Dvořáka a na ty se soustředil – s úspěchem, Dvořák již brzy předváděl své hráčské umění v tatínkově hostinci, stejně jako na kůru místního kostela i v okolních obcích. Pokud bylo něco ukázáno Dvořákovi ze hry na klavír, bylo to asi spíš nahodilé, živelné, stejně jako Dvořákovy nedoložené pokusy něco zahrát. A tak když Dvořák přichází ve 12 letech do Zlonic k učiteli Antonínu Liehmannovi, umí asi na klavír velmi málo – nicméně, zdá se, že úplným, nedotčeným začátečníkem v klávesovém umění už tenkrát nebyl.

Teprve ve Zlonicích, u učitele a všestranného muzikanta Antonína Liehmann, započalo Dvořákovi systematické hudební vzdělávání. Vedle hudební teorie a pokračujícího studia hry na smyčcové nástroje (housle a později především viola), stejně jako výuky zpěvu pro potřeby kůru, je Dvořákovi soustavně odhalováno a vštěpováno umění hry na varhany i na klavír. Liehmann s ochotou předváděl ukázky svého vynikajícího klavírního i varhanního umění, hrál dokonale generálbas a vše uměl ihned transponovat do každé tóniny². Z klasické

hudby miloval nejvíc Händela, Haydna a Mozarta, z lehčí Múzy Johanna Strausse. Sám vytvořil učebnici klavírní hry, docela stručnou³ a byť nepoužívá jako cvičebního materiálu přímo národní písně, píše v jejich duchu jak cvičení v této škole, tak i různé dvou- i čtyřruční instruktivní skladby, které si žáci opisovali⁴ a kde můžeme najít i názvuky na jeho skladatelské favority⁵. Není dokonce vyloučeno, že některé z těchto skladeb Liehmann žákům přímo diktoval – známá byla jeho schopnost tvořit spatra i držet výtvar velmi dlouho v hlavě, bez zapisování (proslulý výrok „škoda papíru!“). Na vše zkrátka hledal hned vyučování praxí, žádná suchá teorie. Dvořákova nástroj zřejmě velmi zaujal, byť Liehmann byl jako učitel velký cholerik. (Viz Dvořákova vzpomínka: „Liehmann byl dobrý hudebník, ale byl prchlivý a vyučoval ještě podle staré módy: Kdo nemohl něco zahrát, dostal tolik štulců, kolik bylo na papíře not... Harmonii znal dobře – to se rozumí, že tenkrát měli o harmonii jiné ponětí než my dnes – a i v generálbasu se vyznal: generálbas četl a hrál plyně a taky nás to učil. Ale častokrát se stalo - zvláště když přišlo tolik číslic a mezi nimi některá zpřetrhaná – že nežli si to člověk pořádně vypočítal, měl už na hlavě tři pohlavky!“)⁶. Nic z toho však neubilo Dvořákovu chuť k hudbě a touhu se něco naučit - jak mnohokrát vzpomínal, využíval každé chvíle, kdy se učitel vzdálil, a přehrával si na jeho klavír, co mohl a dovedl (doma klavír pochopitelně neměli)⁷. Motivací mu k tomu možná byl i úplně první příchod do hodiny, kde u klavíru seděl asi osmiletý žáček, hrál zcela bezchybně polku a Dvořák velmi mrzelo, že tak dobře se asi nikdy nenaučí hrát. V době zlonické vznikají i Dvořákovy první klavírně-skladebné pokusy, žel skoro všechny již ztracené nebo sporného původu⁸. Především však Liehmann rozvíjel Dvořákovo umění varhanické, se zřetelem ke kostelní praxi, a Dvořák dělá tak uspokojivé pokroky, že časem už je schopen zaskočit na kůru místo svého učitele. Ovšem i celkový všestranný Dvořákův rozvoj je více než slibný a Liehmann jako první vidí v Dvořákovi budoucího hudebního profesionála. Především jeho zásluhou nakonec Dvořák úspěšně skládá v r. 1857 přijímací zkoušky a nastupuje do pražského Ústavu pro církevní hudbu, běžně zvaného varhanická škola. Ještě předtím si však ve školním roce 1856/57 prožije „handl“ v České Kamenici (kvůli němčině), ale ani zde bez kontaktu s klávesami nezůstává – učí se generálbasu a hře na varhany u místního učitele a ředitele kůru, někdejšího odchovance pražské varhanické školy⁹ Franze Hankeho (též Hanke, Hanzke, Heinzke), jenž ho rovněž často nechá hrát na kůru při mších místo sebe. S Liehmannem zůstává Dvořák v kontaktu i během studií v Praze – o prázdninách 1858 mu Liehmann svěří sólový part varhan ve své První mši d-moll, kromě toho Dvořák muzicíruje

s jeho dcerou Terinkou (ona jej doprovází jako houslistu, on zase ji jako zpěvačku a oba hrají v dobré shodě na 4 ruce).

Ve dvouleté varhanické škole hodiny klavíru pro Dvořáka zdánlivě skončily. Škola měla tři třídy, dvě s malým varhanním positivem a jednu s velkými varhanami, ovšem na ty „úředně“ směli hrát až posluchači závěrečného, druhého ročníku. (Samozřejmě, po tajné domluvě se sympatizujícím školníkem se občas i mladší žáci k těmto varhanám dostali.) Dvořák se, pod vedením přísného, ale velmi schopného a oblíbeného ředitele Karla Františka Pitsche, učitelů Františka Blažka (jediný učil v češtině!), Josefa Leopolda Zvonaře a adjunkta (pomocného učitele) Josefa Förstera (otce J. B. Foerstra) učí spolu s ostatními žáky zevrubně harmonii, hudební formy, psát kontrapunktická cvičení včetně vícehlasých fug a tyto své znalosti přetavovat do hry na varhany jak podle not, tak i dle intuice a stupně vzdělanosti. Zkrátka všestranné zaškolení do kostelní praxe, ať již v podobě teoretického i praktického zvládnutí spojování akordů, kontrapunktu, hráčské pohotovosti při čtení i schopnosti improvizace, harmonizace chorálu, vytváření meziher apod.

Je nabíledni, že tato hudebně-teoretická výzbroj, navíc provázaná s hráčskou praxí, se Dvořákovi rozhodně neztratí pro budoucnost a zběhlost a pohotovost na klávesách může Dvořákovi ledacos zpětně ulehčit i na klavíru, třebaže technické a zejména přednesové principy jsou zde v mnohém jiné. Dvořák ostatně bez klavíru dlouho nezůstává – seznamuje se se zámožným studentem 2. ročníku a postupně celoživotním přítelem, též později známým skladatelem Karlem Bendlem, který Dvořáka ochotně zve do svého bydlíště a zde má Dvořák k dispozici jak veliký archív not, tak samotný nástroj, na kterém ať již sám nebo s věrným přítelem celé hodiny muzicíruje a současně poznává mnoho cenné literatury, třebaže zdaleka nejen přímo klavírní. Nedosti na tom, Dvořák se musí v Praze starat o základní uživení – přestože samotné studium na varhanické škole je zdarma, všechny ostatní související náklady pochopitelně ne, otcově živnosti se daří čím dál hůř, a tak, vedle nejrůznějšího vypomáhání hrou na nástroje, zejména na varhany u křižovníků, dává Dvořák i hodiny ve hře na klavír, vypracovává klavírní výtahy apod. Studium však nezanedbává (byť hodnocení píle v 1. ročníku má pouze „fleissig“ neboli pilný, s poznámkou „velmi dobrý talent, ne však tolik píle a vytrvalosti“ a učební osnovy a přístup k žákům se zdají Dvořákovi přece jen již poněkud strnulé, zkostnatělé, zejména když po smrti ředitele Pitsche přichází do čela ústavu Josef Krejčí). Nicméně na závěrečném vysvědčení 2. ročníku má Dvořák samé E (Eminenter, nejvyšší známka), byť v celkovém pořadí je až druhý¹⁰. Znamé

a často citované závěrečné hodnocení od Krejčího („Výborný, ale spíše praktický talent. Veškerou jeho snahou se zdají být praktické znalosti, v teorii je méně zdatný“) nakonec s odstupem času vystihuje Dvořáka i jeho umělecké krédo docela dobře a možná právě díky tomu zůstal Dvořák nezaměnitelně svůj. Dvořák na výstupní zkoušce 30. 7. 1859 skutečně zaujal zejména varhanní hrou – vedle superlativně hodnoceného provedení skladeb J. S. Bacha (spolu s premiantem Glanzem provedl Velkou fugu g-moll ve čtyřruční Schellenbergově úpravě a sám Preludium a fugu a-moll¹¹) zahrál vlastní *Preludium D-dur* a *Fugu g-moll*, též velmi příznivě přijaté. Preludií a fug napsal ostatně během studií i více, třebaže je vzájemně nespojuje¹², ale vše je určeno varhanám, pro klavír v této době nekomponuje nebo se skladby (až na jedinou výjimku¹³) nedochovaly.

Doba uměleckého vzdělávání (resp. organizovaného studia napřed vždy pod jedním učitelem a pak na specializované škole) Dvořákovi skončila. Od této doby se bude vzdělávat již jen pozorováním, poslechem a samostatnou prací a reakcemi na kritiku – cestou empirie, cestou nevyhnutelných pokusů a omylů, cestou pomalého a trpělivého vyzrávání. Touto cestou, byť ne zcela dotaženou (Dvořákovy absolutní hudební priority byly přece jen trochu jiné), musel Dvořák projít i ve hře na klavír – jinak by sotva dosáhl aspoň takové hráčské úrovně, jak bude vzpomenu dále. Zatím ovšem coby čerstvý absolvent shání trvalejší uplatnění jako varhaník, ne jen jednorázové záskoky na různých pražských kůrech. Nemáme přímo doloženo jeho působení v křížovnickém chrámě Františka Serafinského coby zástupce místního nespolehlivého varhaníka Adolfa Průchy, kterého poznal na studiích. Žádá o místo varhaníka v kostele sv. Jindřicha, zvítězí dokonce v konkurzu, ovšem ani navzdory doporučení samotného ředitele Krejčího jej nepřijali, s odůvodněním, že si „dosud nezískal zásluhy jako varhaník patronátních kostelů městských“¹⁴ – neboli trochu začarovaný kruh. Nějakou dobu působil i na kůru novoměstského kostela u sv. Kateřiny místo svého tehdejšího chleboďárce, kapelníka Karla Komzáka, naopak působení v již nezjištěném mimopražském kostele, nabízené ředitelem Krejčím, prozíravě nepřijal – nechtěl se již, ani za cenu strádání, odtrhnout od pražského centra hudebního dění. Klavíru nějaký čas vyučoval v hudebním ústavu Jana Augustina Starého na Příkopech v domě U černé růže a jinak si přivydělává vyučováním klavírní hry po domácnostech. Bohužel, o této epoše Dvořákova života zas tolik zmínek nemáme, a tak nejvýznamnějším dokladem o této jeho hudební činnosti zůstává skutečnost, že od poloviny šedesátých let dochází do rodiny pražského zlatníka Jana Čermáka jako učitel jeho dvou dcer – nejprve se zamiluje do starší Josefiny a tato láska¹⁵, byť později v platonické formě, u něj nemizí po celý život, zatímco

své city po necelých deseti letech spojí s její mladší sestrou Annou jako věrný manžel. Stává se tak v r. 1873, v roce prvních skutečných Dvořákových úspěchů. Musí se sice smířit s odmítnutím první verze své opery *Král a uhlíř* v Prozatímním divadle, ač se již začala studovat a Dvořák ji po vyslechnutí různých výhrad o přílišné obtížnosti sám korepetoval – ale jinak má startovní čáru úspěšnosti již za sebou. Počíná docházet do zámožné a velmi hudbymilovné rodiny velkého vlastence, pražského obchodníka Jana Neffa, kde děti (desetiletého Ivana a o něco mladší dceru Bělu – obě z Neffova prvního manželství) učí klavír a s rodiči Neffovými nadšeně u klavíru muzicíruje¹⁶, koná se triumfální premiéra *Hymnu „Dědicové Bílé Hory“* aj. – a úspěchy pokračují i v roce následujícím. Dvořák se již v r. 1871 vzdal místa violisty v orchestru Prozatímního divadla a nyní, aby zajistil rodině pravidelný příjem a byl jí po večerech více nablízku, konečně v únoru 1874 dostává trvalé místo varhaníka, v kostele sv. Vojtěcha¹⁷. Zachovala se vzpomínka Josefa Bohuslava Foerstra¹⁸ i s hodnocením Dvořákovy hry na kůru – „Improvizace Dvořákova byla jistě harmonicky správná, nikoli všední, ale neopravňovala k úsudku vynikajícího nadání“ a že to nebyla náhoda, dodává další větou: „Otec můj, jenž byl tehdy ředitelem chrámové hudby u sv. Vojtěcha, častěji o ní v ten smysl vyprávěl...“ Pro Dvořáka ovšem, při vši umělecké zodpovědnosti a poctivosti, byly už tenkrát varhany a varhaničení především prostředkem k obživě – úspěchů se skladbami postupně přibývalo a otevíraly, byť zase postupně, Dvořákovi cestu ke slávě, nejen v rámci naší vlasti, i k hmotnému zabezpečení. Nakonec se přesně po třech letech, tj. v únoru 1877, odvažuje funkci varhaníka složit a věnovat se hudbě plně jako skladatel.

Na varhany Dvořák samozřejmě nezanevřel a rád si na ně zahrál, kdykoli byla příležitost. Poté, co koupil letní sídlo na Vysoké, chodil si každý den ráno zahrát na varhany do kostelíka v nedalekém TřebSKU (i na mších)¹⁹, chodí i do nedalekého Bohutína, rovněž tak rád hrával na varhany (a u toho i zpíval) krajanům ve Spilville během pobytu v USA (zejména písně „Bože, před tvou velebností“ a „Tisíckrát pozdravujeme tebe“), velmi rád zajíždí na zámek Sychrov, kde (vedle klavíru) hrává v zámecké kapli na varhany, z pražských nástrojů prý měl nejraději zvuk varhan v Emauzích, hrál varhanní part Mše D-dur Václava Emanuela Horáka při slavnostním znovuotevření samostatné české Univerzity Karlovy v Týnském chrámu v říjnu 1881 apod. Neodřiká se ani harmonia – např. 22. 11. 1875 hraje harmoniový part ve *Stabat mater* Franze Xavera Witta²⁰, v květnu 1878 píše pro Josefa Srba-Debrnova *Maličkosti op. 47* pro 2 housle, violoncello a harmonium a sám je často (včetně premiéry) hraje²¹. Jeho každodenním souputníkem se však stal klavír. Již dvakrát v šedesátých letech

se mu podařilo, žel jen dočasně, sehnat příbytek s klavírem – nejprve bydlí s dalšími čtyřmi spolubydlícími, zčásti muzikanty²² v bytě, kde je i spinet, byť ve značně sešlém stavu a při extenzivní Dvořákově činnosti dále rychle chátrající²³, pak se po letech vrací na byt k příbuzným Duškům, kteří mezitím vyměnili byt za větší, a sem se již vejde pianino, které si Dvořák za 2 zl. měsíčně pronajal od svého krejčího Hamburského a kde žije až do své svatby v r. 1873. Od r. 1876 má konečně doma vlastní nástroj²⁴. Přestože na klavír hraje denně, neusiluje nikdy o cvičení na klavír za účelem vystupování na koncertech, práce u klavíru se mu stává především neoddělitelnou součástí jeho skladebné činnosti (včetně vytváření klavírních výtahů svých skladeb²⁵), bez které nezůstává ani ve svých pozdějších bydlištích – jak v letním sídle na Vysoké, kde má pianino, tak i během pobytu v New Yorku či (u Kovaříků) ve Spilville. (Dokonce poté, co se do původního pražského domu, kde Dvořákovi bydlili²⁶, nastěhovali sousedé s klavírem a vytrvale na něj šumařili, byl Dvořák tímto natolik rušen v práci, že si vymínil, že v příštím domě, kde bude bydlet, nesmí mít nikdo jiný klavír, aby jej při skládání nerušil. Že on sám si poznamenával a ihned naplno přehrával nejrůznější témata, která jej napadla i v pozdních nočních hodinách, nebral jaksi příliš na vědomí. Jeho sláva však v té době již natolik stoupala, že mu toto bylo tolerováno²⁷.)

Neznamená to ovšem, že by Dvořák nikdy veřejně na klavír nevystupoval. Občas se nechá přemluvit (např. 16. září 1894 hraje v Semilech s Karlem Hoffmannem a Hanušem Wihanem trio *Dumky* a stejné trio opakují 28. září v pražském Rudolfinu), jindy je ochoten účinkovat na dobročinném koncertě (např. v Turnově 29. 6. 1879 na koncertě ve prospěch fondu pro nemocnici a sirotčinec)²⁸. 17. 2. 1875 si v Praze doprovodí písně „*Vzpomínání*“ a „*Proto*“ z *Písní na slova Elišky Krásnohorské*, na koncertě v Praze na Žofíně 17. 11. 1878²⁹ doprovází slavného zpěváka, zlonického občana Josefa Lva ve svých *Novořeckých písních*. 5. 12. 1878 doprovází v Brně, při zpáteční cestě z Vídně, premiéru svého cyklu sborů *Z kytice národních písní slovanských op. 43*, 2. 2. 1879 hraje v Praze na harmonium v *Maličkostech* a na klavír doprovází tytéž sbory, 1. 6. 1879 doprovází v Č. Budějovicích *Mazurek* (Ferdinand Lachner – housle) a písně „*Žal*“ a „*Děvče v háji*“ z *op. 43*, 9. 5. 1880 hraje v Tursku³⁰ (výběr z *Mor. dvojzpěvů* a *Maličkostí*) na koncertě ve prospěch Národního divadla. Neváhá účinkovat a být jedním z hlavních iniciátorů velmi úspěšného dobročinného koncertu na postavení pomníku svému učiteli Liehmannovi ve Zlonicích 26. 9. 1880, dokonce učiní sólistickou výjimku – v předposledním čísle hraje své *Valčíky pro klavír op. 54*. Jinak zde v cyklu *Maličkosti op. 47* účinkuje na harmonium (s houslisty Václavem Boreckým, Josefem Sedláčkem a violoncellistou (snad) Františkem Bayerem) a dále na

klavír doprovází svůj houslový *Mazurek* (s p. Boreckým), hraje jeden z partů ve dvou *Slovanských tancích* pro 2 klavíry (u jednoho klavíru Dvořák a Wachsmann, u druhého Františka Michlová provd. Turinská a řídící učitel František Heverloch) a ke klavíru se posadí i ve výňatku z Verdiho *Rekviem* pro klavír a harmonium (na ně hrála Františka Michlová)³¹. 16. 9. 1882 hraje v Táboře (písňové cykly *Cigánské melodie* a *Večerní písně*, *Sonátu F-dur op. 57 pro housle a klavír* a *Legendy* č. 4, 6 a 10), 27. 10. 1883 premiéruje své *Trio op. 65* v Mladé Boleslavi a totéž hraje 13. 11. téhož roku a 23. 10. 1884 v Praze³². 30. 3. 1887 hraje v Praze doprovod *Romantických kusů op. 75*, 7. května 1891 vystupuje v Písku se *Sonátou F-dur op. 57*, výběrem ze *Slov. Tanců*, *Triem g-moll*, skladbou *Klid* a triem *Dumky op. 90*, poslední skladbu hraje i 11. 4. 1891 a 31. 3. 1892 v Praze. S velkou chutí vystoupí při své jediné krátké návštěvě Nelahozevsi od doby, co se odsud odstěhoval. Zde, 7. 4. 1889 na zámku, tehdy sloužícím jako výchovný ústav, mu byl chovankami připraven koncert o 22 (!) číslech a Dvořák pak sám od sebe zasedl ke klavíru při závěrečném zpěvu „Kde domov můj?“ a posléze na přání improvizoval na melodie z před časem dokončeného *Jakobína* (na scénu před kostelem, píseň hraběte a posměšnou píseň Jiřího). Neunikne vystupování v Anglii, ať pro veřejnost nebo na koncertech pro zvané. Již při své první návštěvě vystupuje 11. 3. 1884 ve Westwood House (Littletonova vila³³) na koncertě ke své počtě – oproti tištěnému programu sám od sebe sbormistruje i doprovází na klavír *Cigánské melodie* (Má píseň zas, A les je tichý, Když mě stará matka, Dejte klec jestřábu), árii z opery „*Tvrdé palice*“ (Otto zwingen, eit'ler Wahn)³⁴, písně *Mahnung* („Připamatování“ – ze *Čtyř písní op. 6* – č. 2) a *Blumendeutung* („Výklad znamení“ – č. 3 tamtéž) a dva *Moravské dvojzpěvy* (*Die Flucht* – „A já ti uplynu“ op. 29 č. 1, *Die Zuversicht* – „Zelenaj se, zelenaj“ op. 32 č. 5). Hosté byli nadšeni. 15. 3. pak hraje na smoking party, opět na svou počť, *Klavírní trio f-moll op. 65* a výběr z *Cig. melodií*. 20. března poté, na koncertě Filharmonické společnosti, měl Dvořák opět hrát dvě z *Cig. melodií*, ale dostal náhle takovou trému, že jeho hostitel, prvotřídní klavírista Oscar Beringer, musel vzít doprovod úplně z listu za něj. Toto ovšem byla výjimka, Dvořák jinak trémista nebyl. Při své třetí návštěvě vystupuje dne 7. 5. 1885 alespoň na slavnostním banketu v reprezentačním sále St. James Hall v Londýně, kde doprovází Edwarda Lloyda ve dvou *Cigánských melodiích*. (Dokonce ještě v roce 1904 je Dvořák zván k dirigentskému i klavírnímu vystoupení v Londýně, ale to už odmítá. Cele se soustředí v posledních letech svého života na kompozici oper, které se cítí ještě mnoho dlužen, a své klavírní umění hodnotí dosti střízlivě: „Zvláště pokud jde o poslední - tj. žádost o vystoupení jako klavírista, pozn. T.V. –, jsem se však rozmýšlel, poněvadž se přece nemám

za pianistu tak pevného, abych se směl odvážit na veřejné vystoupení v Londýně.“³⁵ Jako doprovod či komorní partner vystupoval prakticky celý život, zatímco sólově hraje zcela výjimečně a vždy jen nějaké jednotlivé číslo – a nijak veřejné vystupování systematicky nerozvíjí, účinkování a spontánní muzicírování na domácích sešlostech (vedle Neffových to byla třeba rodina mecenáše Hlávky, kde Dvořák často hrával čtyřručně s paní Zdeňkou Hlávkovou) mu bylo vždy bližší a nezdržovalo jej tolik od vlastní práce. Sólově tak je možno Dvořáka slyšet jen při komponování či přehrávání skladeb svým přátelům nebo nakladatelům, při vyučování jak klavíru, tak skladbě (viz dále) nebo při zcela specifických příležitostech (tak při první návštěvě Anglie bez přípravy předvedl významnému kritiku Francisu Huefferovi na klavír celou svoji ouverturu *Husitská*, aby jej snáz vtáhl do světa své skladby, jindy trval na tom, že nakladateli Simrockovi sám předvede celý cyklus svých *Poetických nálad op. 85*, byť to se nakonec – z důvodu nemoci ve Dvořákově rodině – nekonalo; musel být tedy opravdu jako pianista značně zběhlý). Nedochoval se však jediný další důkaz, že by Dvořák vystoupil sólově někde na veřejnosti.

Nejnáročnější záprah v koncertování čekal na Dvořáka před odjezdem do Ameriky, v první polovině roku 1892. Nakladatel Velebín Urbánek navrhl a zorganizoval Dvořákovi turné³⁶ po českých městech, nazvané „Umělecká pouť dr. Antonína Dvořáka po Čechách a po Moravě“ - ač Dvořák jako jméno byl již hodně znám, možnosti poznat Dvořákovy opery či symfonie byly velmi omezené, vlastně nemožné, pokud někteří nadšenci za nimi nedojeli do Prahy, případně jinam, a rovněž komorní skladby si mimo Prahu a několik dalších měst své uvedení ve známost teprve postupně hledaly³⁷. Bylo proto rozhodnuto, vytvořit pro tento účel Dvořákovo trio - s houslistou prof. Václavem Koptou, brzy nahrazeným Ferdinandem Lachnerem, violoncellistou Hanušem Wihanem a Dvořákem u klavíru. Stěžejní, závěrečnou skladbou večera bylo Dvořákovo klavírní trio *Dumky op. 90*, koncert otvírala *trio B-dur op. 21* nebo *g-moll op. 26*, několikrát i *f-moll op. 65*, v průběhu večera pak zněly sólové skladby jak pro housle (*Mazurek, Romantické kusy č. 1 a 2, Capriccio*³⁸, *Slovanský tanec č. 10 a 16*, výjimečně *Nokturno op. 40*) tak i violoncello (*Rondo, Klid* - obě vznikly těsně před turné) s klavírem a program byl doplněn sbory nebo písněmi a sólovými čísly z oratorií a kantát, většinou v podání místních umělců včetně doprovodců – není ovšem vyloučeno, že i některá tato čísla si nakonec Dvořák doprovodil sám³⁹. Tak mohli v době od 3. 1. do 29. 5. zažít Dvořákovo klavírní umění postupně v Rakovníku (3.1.), Kladně (6.1.), Chrudimi (8.1.), Pardubicích (15.1.), Mělníku (23.1.), Roudnici nad Labem (24.1.), Nymburce (31.1.), Českém Brodě (1.2.), Kolíně (2.2.), Slaném (7.2.), Třeboni (13.2.), Táboře (14.2.), Praze

(18.2. – Rudolfinum), Pečkách (20.2.), Velvarech (21.2.), Litomyšli (27.2.), Poličce (28.2.), Jihlavě (5.3.), Čáslavi (6.3.), Mladé Boleslavi (19.3.), Turnově (20.3.), Hořicích v Podkrkonoší (24.3.), Náchodě (25.3. – zde Dvořák dle zaznamenaného svědectví pamětníků „doprovázel všechna čísla svá na pianě“)⁴⁰, Vysokém Mýtě (26.3.), Hradci Králové (2.4. a 3.4.)⁴¹, Klatovech (9.4.), Rokycanech (10.4.), Brně (18.4.), Kutné Hoře (30.4.), Jičíně (4.5.), Českých Budějovicích (8.5.), Německém (dnes Havlíčkově) Brodě (14.5.), Rychnově nad Kněžnou (15.5.), Jaroměři (16.5.), Strakonících (28.5.) a Písku (29.5.)⁴². Na koncertech v Chrudimi, Rychnově a v Písku si Dvořák zahrál i č. 1 a 3 ze čtyřručního cyklu *Ze Šumavy op. 68* – v Chrudimi s Minou Julišovou, podruhé s místním klavíristou Josefem Sallačem⁴³ a na závěrečném koncertě s Marií Rusovou, provd. Bohdaneckou, s níž si pro potěšení několikrát zahrál i dříve⁴⁴. Dle tištěných programů není doloženo, že by na některém z koncertů zpívala skladatelova choť Anna Dvořáková – ovšem definitivní program koncertů se často na poslední chvíli měnil, svého manžela doprovázela na tyto koncerty docela často, vyloučeno to tedy není. Takové dvořákovské turné, potažmo s Dvořákem u klavíru, nebylo již nikdy opakováno.

Rovněž s velkým západem Dvořák využívá klavíru od okamžiku, když byl jmenován profesorem skladby na pražské konzervatoři. Dvořák miloval názornost, a v době neexistujících zvukových záznamů byla práce u klavíru jedinečnou možností, jak objevovat a odhalovat nejrůznější taje hudby i nejrůznější chyby žáků při komponování - ať již Dvořák hrál u klavíru sám (měl fenomenální paměť na repertoár symfonický i operní, stejně tak uměl vše hned zahrát z listu nebo z partitury), s někým ze svých žáků nebo hráli žáci sami, pod jeho vedením. Tyto hodiny byly velmi spontánní – když prý hrál poprvé ve škole Enšpígl od Richarda Strausse, začal mlátit do klaviatury, až se mu přetrhl řetízek u skřipce, jak ho autor „tou spoustou schválností dopálil“⁴⁵. Zachovala se autentická, snad nejkomplexnější vzpomínka na Dvořákovo klavírní umění v podobě dopisu Josefa Suka Otakaru Šourkovi v červenci 1916⁴⁶:

(...) „Na tvou otázku: Dvořák nebyl sice ani dost málo pianistou virtuosem, k tomu nedostávalo se mu techniky, ale jeho hra byla zdravá, plná citu a mužná.

„Nemlátil“ (jako obvyčejně neškolení), a když hrál věci, které byl nucen cvičit, jako kupř. „Dumky“, tu jevil neobyčejný smysl pro různé jemnosti úhozu a v pedálové technice. Čtyřručně jsem s ním často hrával (nejvíce z partitur) nová díla jeho a různých skladatelů, já

nahoře, on dole, a znamenitě se to hrálo, poněvadž četl obdivuhodně partitury i hodně komplikované. Někdy jsem mu překážel a (*on??? – pozn. TV*) dohrál sám.

I když v nejkomplikovanějších místech, jak říkáme, trochu „švindloval“, měl každý vždy určitý dojem celku, též když přehrával věci žáků z partitury. Jinak měl úplnou představu o tom, jak se má co hrát; byl na pianisty přísný v požadavcích a měl své názory o způsobu skládání pro piano. Klavír měl rád a říkal: „Dobrá muzika musí též na pianě znít.“ Poslední dobou nekomponoval při pianě (myslím od „Rusalky“) a často vypravoval, že též v mládí ne, kdy neměl piana. A s jakým ohněm si to potom přehrával! - Když jsme hrávali, často mu při forte spadával skřípec a to ho zlobilo a moc na to huboval.

Své věci z 4ručního výtahu zřídka s námi hrával, ale když byly někde námi hrány, stál za námi, bubnoval nám při hraní různé věci s sebou na záda a měl věčné požadavky v tempu a úhozu, chvíli mu to bylo silné, pak jsme mu zase nepřednášeli a pojednou zase chtěl orchestrální *ff*, ale „nemlátit“. Bylo těžké se mu zachovat.“

Jako důkaz, že Dvořák ani v pokročilejším věku ze svého klavírního umění mnoho neztrácel, uveďme ještě zmínku Dvořákova skladatelského žáka z druhého období, tj. po americkém návratu (přesněji z let 1901-1902), a jinak nadšeného sběratele dvořákovských vzpomínek, Josefa Michla:

„Vzpomínám si, že před tím, než jsem mistra osobně seznal, mnohokrát jsem slyšel tvrdit, že není pianistou. Byla to snad pravda, ale jenom z hlediska přísně virtuosního. Virtuosem Dvořák nebyl, ale klavír ovládal slušně a s hudebností jemu vlastní. Aspoň co se hry partitur týče, tvrdím směle, že přesnost, s jakou hrál partitury prima vista, mohl mu závidět mnohý klavírní virtuos. Nevím ovšem, jakým způsobem té jistoty ve hře partitur nabyl, ale myslím, že jí dosáhl ani na tak studiem partitur cizích – jako vlastní skladatelskou praxí a svým geniálním důvtipem. Později se sám o tom zajímavě vyjádřil: „Když hraju partitury“, pravil, „sleduji nejvíce vrchní hlas a bas, a z toho si už domyslím, co je uprostřed.“⁴⁷ A ještě jednou Josef Michl v pokračování stejného článku, tentokrát když přinesl Dvořákovi do hodiny svou orchestrální skladbu: „Dvořák tedy hrál a my jsme poslouchali. Obracel listy, napjatě sledoval jsem svou práci v interpretaci mistrově a nevycházel jsem z překvapení: tempo na vlas správné, dynamika přesná, partie jednotlivých nástrojů výrazné, vážnější harmonie patřičně akcentovány, zkrátka: Všechno svědčilo, že mistr rázem pochopil celou ideu skladby...“

Jak jsme již řekli, ani v Americe nezůstává Dvořák bez klavíru - jak při výuce, tak při svém komponování. Již v prvních dnech svého pobytu má v hotelu zajištěn pokoj s koncertním klavírem a poté, co si najme byt, je mu samotným Steinwayem zdarma poslán odpovídající nástroj i s pravidelným bezplatným servisem. Na klavír hraje i ve Spilville, byť tam je jen jeden jediný a značně opotřebovaný (u Kovaříků), u jiných Kovaříkových příbuzných hrává zas na harmonium. Ve stejném duchu pokračuje v obou činnostech i po návratu do vlasti. Na koncertech usedá za nástroj již o mnoho méně – o prázdninách mezi 2. a 3. rokem amerického působení vystoupí ještě s Karlem Hoffmannem a Hanušem Wihanem (*Dumky op. 90*) již na zmíněných koncertech 16. 9. 1894 v Semilech a 28. září v pražském Rudolfinu, r. 1894 dopisuje i poslední klavírní skladby⁴⁸, ovšem od klavíru jako společníka při komponování se stále neodloučil. Teprve, jak již bylo zmíněno, v několika posledních letech jeho života se i toto mění a Dvořák již u klavíru ani nekomponuje, byť si na něj ještě rád zahraje⁴⁹ a jeho hráčská aktivita a zdatnost během vyučování (jak jsme před chvílí četli) nijak nepolevila. I v tomto se podobá svému velkému, byť v podstatě nepřiznanému vzoru Robertu Schumannovi, jenž po doslova živelném dobývání skladeb z pianu nakonec přechází na komponování výhradně u psacího stolu, s (ne zcela pravdě odpovídajícím) odůvodněním, že klavír jeho fantazii svazuje. U Dvořáka ovšem důvod není znám.

Zakončeme tedy tuto kapitolu jinou autentickou vzpomínkou na Dvořákovu hru, tentokrát od Heleny Sládkové v článku „O stycích skladatele A. Dvořáka s básníkem J. V. Sládkem“:

„Neopomenu nikdy na chvíle, kdy jsem se tam procházela a z otevřených oken přízemí linula se a bouřila hudba Slovanských tanců. Dvořák hrával je čtyřručně se svou dcerou Aninkou. Zní mi tóny ty v dur až podnes... A tak, když je slýchávám hráti nyní, mimovolně porovnávám výstižnost jejich podání! Duchu, jenž prochvíval jejich rytmus, přiblížili se u nás dva dirigenti: ruský mistr Malko⁵⁰ a náš Otakar Jeremiáš! Nepřeexponovaná rychlost, jemné nuance slovanské něhy, verva, nesetřená chaosem takřka šílené rychlosti, snivost i rozjásání, zkrátka vše v intencích skladatelových. Mohu tak směle napsati, vždyť jsem je slyšela hráti Dvořákem samotným...“

(umístěno v zahradě Památníku A. Dvořáka ve Vysoké u Příbrami – nedatováno)

A my si můžeme jen potichu říci – kéž by to každý klavírní autodidakt dotáhl ve své hře a v uznání aspoň tak daleko.

¹ J. M. Květ tvrdí, že ano (kniha *Mládí Antonína Dvořáka*, str. 35). Ostatně i zmínka autora –M- v článku *O prvním učiteli Dvořákovu, Josefu Spitzovi*, že byl „varhaníkem velmi dobrým. Jeho nejmilejší chvílkou byla hra na klavír“ (Podřipský kraj, roč. VI, prosinec 1941, č. 4 – str. 125-127) tomu spíš nasvědčuje.

² Kromě klávesových nástrojů ovládal Liehmann housle, klarinet a lesní roh.

³ *Počátkové na Piano-Forte. Dilem dle vlastní, dilem dle jiných mistrů metody sestavil Antonín Liehmann.* Opis Liehmannova švagra, učitele Petra Jandy z r. 1865-66, díky kterému se zachovala, má 22 str. a je uložen v Českém muzeu hudby v Praze pod sign. I C 473. Viz též Příloha č. 1 v závěru této práce.

⁴ Některé opisy těchto skladeb se zachovaly – u Dvořáka bohužel ne a v Českém muzeu hudby rovněž ne. Dle informace v knize J. M. Květa *Mládí Antonína Dvořáka* (str. 55): „Některé z těchto sešitů jsou zachovány. Je to hlavně sešit jeho žáčky Františky Turinské v kralupském muzeu Dvořákově a sešity jeho dcery Terezie Čapkové v majetku její dcery paní M. Seykorové.“

⁵ Některé Liehmannovy skladby (dvouruční i čtyřruční) jsou uloženy v Českém muzeu hudby v Praze. Jedná se hlavně o tance (polky, valčíky) či pochody s různými popisnými názvy (polky *Sophien*, *Eisenbahn*, *Typographen* a mnoho dalších, valčík *Damenwahl* nebo *Czaar und Zimmermann*, smuteční pochod *Erinnerung an Chopin*), ze čtyřručních například *Sidonia-Quadrille*, *Herbst-Polka*, *Winter-Gallop* a jiné. Je zde i jakýsi sborník *Sammlung einiger Walzer, Galoppen, Polonaisen und Märsche für das Pianoforte*. Zajímavé údaje máme ve výše uvedené knize J. M. Květa (str. 53-59) – dovidáme se zde o snadných skladbách pro začátečníky, např. *Variace přes národní píseň Ach není, není tu (...)*, *Polka tremblante in Es* (s ostinátním sextolovým rytmem v pravé), *Polka Vzdechý lásky* (téměř ironická imitace vzdechů na klavíru, i s pokynem „vzdychat“) nebo čtyřruční *Tři skladby v lehkém slohu* (Franziskus-Polka, Valčík a Kvapík). Naopak jako příklad velmi těžké skladby uvádí Květ *Kvapík D-dur*, v dvouruční klavírní velmi náročný na oktavý.

⁶ Josef Michl: Z Dvořákova vyprávění (Hudební revue, květen 1914, roč. VII, č. 8 - str. 400-401).

⁷ Ve výše uvedené knize J. M. Květa ovšem na str. 112 čteme: „Při dražbě byl prodán i spinet, na který skladatel doma hrával.“ Jedná se o dražbu otcovy živnosti koncem roku 1859 z důvodu dluhů a citovaná věta – právě z důvodu již několik let předtím neutěšené finanční situace Dvořákových – není tím pádem příliš věrohodná.

⁸ Ze skladeb přímo pro klavír se dochovaly *Polka „Pomněnka“* a *Pauperia-Mazur*, které také rozebíráme.

⁹ Viz poznámku č. 8 v kapitole 1.

¹⁰ První byl „zralý myslitel s vynikající dovedností“ Sigismund Glanz, dnes již zcela zapomenutý.

¹¹ Viz kritiku v čsp. Dalibor z 1. srpna 1859 (běh 2, č. 22, str. 176-177): „Co se praktického hraní na varhany týče, přednesl výtečně p. A. Dvořák těžké praeludium a fugu do A-moll od Bacha (...+ recenze na další absolventy, vesměs pochvalné – pozn. T.V. ...). Korunou však byla velká fuga do G-moll od Š. Bacha, ježto byvší od žáků p. Glanze a A. Dvořáka s nuancemi okrouhle a uhlazeně přednešena ohromného efektu zapůsobila. Velkého potlesku došly též vlastní skladebné pokusy žáků, z nichž některé výborně pracovány jsou.“ Zde kritika nikoho konkrétně nejmenuje. Recenze končí konstatováním skvělé úrovně varhanické školy, zejména pak zásluh ředitele Krejčího.

¹² Kromě uvedených skladeb se dochovala *preludia D-dur, G-dur, a-moll a B-dur* a dvě *fughetty v D-dur*. Vše vyšlo v rámci kritického Souborného vydání děl A. Dvořáka (Editio Supraphon 1980, ed. č. H 6334).

¹³ *Polka Per pedes*, objevená až v r. 1998 – více viz rozbor této skladby.

¹⁴ Viz např. kniha Vladimíra Němce *Pražské varhany* (Praha : František Novák, 1944 – str. 267).

¹⁵ Vyjádřená písňovým cyklem *Cypřiše*, ale otisknutá i do mnoha dalších skladeb.

¹⁶ Vzpomínka paní Marie Neffové, manželky Jana Neffa: „Jednou nám přivedl náš známý, tehdy na slovo braný hudebník Kaván Dvořáka domů, chtěje „mladého talentovaného hudebníka“, jak řekl, doporučit za svého zástupce u vyučování ve hře na klavír v naší rodině. Strávili jsme pak mnohý pěkný večer při domácí klavírní zábavě. Zejména dvojzpěvy nás bavily, jež Dvořák ochotně doprovázel“. Vzpomínky pak pokračují, jak její muž, nadšený Moravan, přímo inicioval vznik *Moravských dvojzpěvů* - do té doby u Neffů i s Dvořákem muzicírovali jen s dvojzpěvy od Mendelssohna a jiných německých skladatelů a Dvořák odmítl písně z naší vlasti jen upravovat, raději sám stvořil nové. (Viz Jiří Berkovec: *Antonín Dvořák* – str. 44-45)

¹⁷ Převzal zde místo po Janu Augustinu Starém, v jehož hudebním ústavu kdysi vyučoval.

¹⁸ V knize *Co život dal* (Praha : Nakladatelství L. Mazáč, 1942 – str. 208).

¹⁹ Dvořák rovněž ze svých peněz nechal postavit v tomto kostele dokonalejší nástroj a 8. září 1894 si na něj slavnostně zahrál. A ještě necelý rok před smrtí (31. 5. 1903) zde hrál varhanní part v blíže neurčené mši Heinricha Reimanna.

²⁰ Döge ve své knize (str. 120) nevylučuje, že právě toto bylo pro něj podnětem ke zhudebnění *Stabat mater* „po mém“.

²¹ Nástroj určila skutečnost, že Srb-Debrnov doma neměl klavír, jen harmonium. Na koncertech ovšem Dvořák běžně hrával tuto skladbu i na klavír.

²² Houslistou Mořicem Angerem a basistou Karlem Čechem – od března 1864.

²³ Jak uvedeno např. ve Dvořákově životopise od Boleslava Kalenského: „Žel, Dvořák, plný ohně, síly a vzmachu, nemohl ze starého nástroje vylouditi žádoucí sílu. Struny přetrhávaly se pod mocnými údery brkových kláves jeho rukou tou chvílí. Ale tu byli již obětaví přátelé (...) se svojí pomocí; aby Dvořák mohl hráti a skládati dále, napjali a naladili v nebohé, staré brnkače svému soudruhu místo strun – provázky“ (in: *Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě*, vyd. Praha : Umělecká beseda, 1912 – str. 62-63).

²⁴ Pokud údaj Boleslava Kalenského ze stejné knihy (str. 97) není nepřesný, nejedná se o tzv. Dvořákův klavír zn. Bösendorfer, nyní umístěný v Muzeu Antonína Dvořáka v Praze. Ten byl vyroben až 29. 11. 1879 (opusové číslo 9047) a do Prahy byl dovezen zač. roku 1880. Dvořák si jej tedy koupil už do svého nového bytu v Praze 2, Žitná ul. 12, kde bydlel od r. 1877 až do smrti.

²⁵ Často bohužel už není možné identifikovat, které klavírní výtahy vypracoval skutečně Dvořák, které jeho přítel Josef Zubatý a co byla jejich společná práce, event. práce někoho jiného. Když Dvořák začal učit skladbu, nechával klavírní výtahy vypracovávat i studenty. Podrobný soupis Dvořákových klavírních výtahů viz Burghauserův katalog, str. 363-381.

²⁶ Dvořákovi bydlili nejprve Praha II, Na Florenci 27 (v bytě tehyně), jejich první vlastní byt byl (od května 1874) Praha II, Na rybníčku 14. V listopadu 1877 se stěhovali do Prahy II, Žitné 10 (dnešní číslo 12), kde zůstali až do smrti, pouze v květnu 1880 vyměnili byt v zadním traktu budovy za větší v předním traktu.

²⁷ Dle vzpomínek syna Otakara Dvořáka se však toto nezakládá zcela na pravdě – přímo pod Dvořákovými bydlela v Žitné 12 rodina Koldovských s klavírem. Na ten se ovšem hrálo jen tehdy, když se předpokládalo, že Dvořák není doma. (Viz O. Dvořák: *Můj otec Antonín Dvořák*, vyd. Příbram : Knihovna Jana Drdy, 2004 - str. 129 a 132).

²⁸ Hrál zde *Trio g-moll op. 26* - s Ferdinandem Lachnerem a Aloisem Nerudou, *Mazurek, Maličkosti, Slovanský tanec č. 2 a 8* (upr. pro housle a klavír), *Polonézu* (čerstvě upravenou pro violoncello a klavír), možná doprovázel i zpěv a sbory.

²⁹ První samostatný koncert z Dvořákových skladeb.

³⁰ Obec poblíž Kralup nad Vltavou.

³¹ Kromě uvedených skladeb se na koncertě ještě hrály Dvořákovy skladby *Děvče v háji* (smíš. sbor), něco z písní, něco z *Mor. dvojzpěvů* a mužský sbor *Žal*. Ze skoupých údajů (čsp. Dalibor, 1880, roč. II, č. 27 str. 223) není možné už zjistit, zda Dvořák doprovázel též *Moravské dvojzpěvy* a jiné písně, byť je důvodné domnívat se, že ano – neboť zpívaly Dvořáková žena Anna a švagrová Josefína.

³² Zde navíc č. 1-3 z cyklu *Ze Šumavy*, „*Inflammatius*“ ze *Stabat mater* a *Moravské dvojzpěvy*.

³³ Alfred Littleton, majitel vydavatelství Novello.

³⁴ V českém originále dost naivní text „Nutit Tondu, he he he...“.

³⁵ Viz rozhovor 1. 3. 1904 pro vídeňský list *Die Reichswehr* (č. 3612, str. 7) a jeho citace v knize Dvořák ve vzpomínkách a dopisech (Praha : Topičova edice, 1914 - str. 197). Celý rozhovor je zveřejněn v Dögeho knize na str. 251-253.

³⁶ Včetně na tehdejší dobu masivní reklamy, uvítání zástupci města po příjezdu, slavnostní večeře po koncertě, předání daru Dvořákovi apod. Přes mnoho náročných a ve své době ne zcela obvyklých podmínek (včetně výše honoráře) se s výjimkou 2-3 uvažovaných štací nakonec všechna města podvolila, koncerty byly zaplněny do posledního místa a tím pádem se i úhrada režie koncertů všem bohatě zaplatila.

³⁷ Program všech koncertů byl výhradně dvořákovský.

³⁸ Uváděné jako *Rondo capriccioso*. (Není totožné s poslední Dvořákovou klavírní skladbou *Capriccio*.)

³⁹ Na některých koncertech byly též čteny oslavné básně na Dvořákovu počest.

⁴⁰ Viz *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty 10*, str. 324-325.

⁴¹ Zde byly po oba večery též výběry z *Legend op. 59*, provedené místním orchestrem, zato nebylo kromě *Dumek op. 90* žádné trio.

⁴² Za relevantní údaje o tomto turné pokládám pasáž z knihy *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty 10* (Editio Bärenreiter Praha 2004) – str. 274-352, s podrobnými programy všech koncertů i komentáři editorů (Milan Kuna, Markéta Hallová, Miroslav Nový, Jitka Slavíková), podle nich bylo měst celkem 36 (a koncertů 37). Boleslav Kalenský (viz kniha *Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě*, Praha 1912 – str. 334) uvádí, že města Plzeň, Chrudim, Tábor, Písek, Brno, Kroměříž a jiná města měla možnost poznat Dvořáka již dříve, a hovoří celkem o 29 koncertech. Vzpomínky Dvořákova syna Otakara Dvořáka hovoří ovšem naopak o celkem 40 koncertech – možná jsou počítány i některé orchestrální koncerty z té doby, např. koncert 28. 4. 1892 v pražském Rudolfinu, považovaný za jednu z vrcholných akcí tohoto turné.

⁴³ Prvním interpretem jeho *Suity A-dur op. 98*.

⁴⁴ Marii byla již v minulosti věnována *Dumka op. 35*, její otec Antonín Rus byl právník, jeden z nejlepších přátel Dvořákových.

⁴⁵ Jiří Berkovec: *Antonín Dvořák* (Praha : Editio Supraphon, 1969) - str. 246. Podrobněji o tomto viz Josef Michl: Z Dvořákova vyprávění (Hudební revue, červen 1914, roč. VII, č. 9 – str. 443).

⁴⁶ *Josef Suk – Dopisy o životě hudebním i lidském*, str. 141 (Praha : Editio Bärenreiter, 2005, ISBN 80-86385-31-0).

⁴⁷ Josef Michl: První přednáška u Ant. Dvořáka, Hudební revue, říjen 1911, roč. IV., č. 8-9 - str. 461-463.

⁴⁸ *Ukolébavka a Capriccio* – přestože původně zamýšlel po *Humoreskách op. 101* ihned celý další cyklus (viz poznámka u dotyčných skladeb).

⁴⁹ 19. 12. 1899 v budapeštské čtvrti Lipótváros vystoupil Dvořák jako doprovodce na komorním koncertě na svou počest (den před orch. koncertem ve velkém sále budapeštské Reduty, kde naopak dirigoval) – hrál zde

výběr z *Moravských dvojzpěvů*, další podrobnosti nejsou známy, dle Burghauserova katalogu není vyloučeno, že doprovázel i Jana Kubelíka ve 2. větě *Houslového koncertu* a Viléma Heše ve výběru z *Cigánských melodií*.

⁵⁰ Nikolaj Malko (1883-1961), dirigent ruského původu, r. 1929 opustil vlast a působil v Evropě (zejm. v Dánsku), od r. 1940 v USA.

4 Klavírní tvorba

4.1 Stručný historický přehled Dvořákovy klavírní tvorby

Pokud chceme historicky rozčlenit Dvořákovo klavírní dílo a zobrazit, jakými periodami vývoje se ubíralo, máme zde zhruba dvě základní možnosti:

a) sledování Dvořákova klavírního díla vzhledem k historické periodizaci Dvořákovy tvorby jako celku

Pokud vezmeme jako příklad tohoto členění např. přehlednou periodizaci Josefa Bachtíka v rámci hesla „Antonín Dvořák“ v *Čs. hudebním slovníku osob a institucí* (Praha : SHV, 1963), najdeme zde vývoj tvorby A. Dvořáka rozčleněn celkem do osmi historických období (epochy se přirozeně trochu překrývají)¹:

1. období (do r. 1871- bez ohlasu na veřejnosti)

Symfonie č. 1 a 2, písň. cyklus „Cypřiše“, Smyčc. kvintet a-moll op. 1, smyčc. kvartety A-dur op. 2 a další, opera „Alfred“, 1. verze opery „Král a uhlíř“

Klavírní skladby: Polka „Pomněnka“, Per pedes (polka), Polka E-dur

2. období (1872-1875 – patetická hudební linka, zničil víc než polovinu dřívějších skladeb)

Hymnus („Dědicové Bílé Hory“), 2. verze opery „Král a uhlíř“, Symfonie č. 3 a 4, Písň z Rukopisu královédvorského op. 7

Klavírní skladby: Motivy z opery Král a uhlíř, Potpourri ze zpěvohry Král a uhlíř

3. období (1875-1877 – obrací se k vlastnímu nitru)

Smyčc. kvartety, Smyčc. kvintet „s kontrabasem“ G-dur op. 77, klavírní tria B-dur op. 21 a g-moll op. 26, Klavírní kvartet D-dur op. 23. Večerní písně op. 3, Symfonie č. 5, Symf. variace op. 78, Serenáda E-dur op. 22. Opery „Tvrdé palice“, „Vanda“, kantáta Stabat mater
Postupně český národní základ – Smyčcový kvartet d-moll op. 34 (s polkou), houslová Romance op. 11, Moravské dvojzpěvy, opera „Šelma sedlák“
Klavírní skladby: Menuety op. 28, Skotské tance op. 41, Klavírní koncert op. 33, Dumka op. 35, Tema con variazioni op. 36

4. období (1878-1881 – slovanské období)

Slovanské tance – I. řada, Slovanské rapsodie op. 45, Symfonie č. 6, Česká suita op. 39, Slavnostní polonéza Es-dur. Koncert op. 53 a Mazurek op. 49 pro housle a orch., Smyčc. sextet A-dur op. 48, Smyčc. kvartet Es-dur op. 51 „Slovanský“, Maličkosti op. 47, Housl. sonáta op. 57. Opera „Dimitrij“, Cigánské melodie op. 55
Klavírní skladby: Furianty op. 42, Silhouettes op. 8, Valčíky op. 54, Eklogy, většina lístků do památníku², Klavírní skladby op. 52, Mazurky op. 56, Moderato A-dur; čtyřruční Slovanské tance (I. řada) op. 46 a Legendy op. 59 – obojí ještě před instrumentací

5. období (1882-1886 – mistrovská díla, zájezdy do ciziny)

Klavírní trio f-moll op. 65, Symfonie č. 7, ouvertury „Husitská“ a „Můj domov“, Scherzo capriccioso, Čtyři písně op. 2, kantáta „Svatební košile“, oratorium „Sv. Ludmila“
Klavírní skladby: Otázka, Impromptu d-moll, Humoreska Fis-dur, Dumka a Furiant op. 12; čtyřruční Nokturno H-dur op. 40 a Ze Šumavy op. 68

6. období (1886-1892 – s prvky programnosti)

Klavírní kvartet Es-dur op. 87, Klavírní kvintet A-dur op. 81, klav. trio „Dumky“ op. 90, smyčc. kvartet „Cypřiše“, Terzetto a Drobnosti pro 2 housle a violu (druhá ze skladeb arr. pro housle a klavír - Romantické kusy). Písně – V národním tónu op. 73, Čtyři písně op. 82, Písně milostné op. 83. Programní ouvertury V přírodě-Karneval-Othello, Symfonie č. 8, Requiem, Te Deum, opera „Jakobín“
Klavírní skladby: Dvě perličky, Lístek do památníku Es-dur, Poetické nálady op. 85, čtyřruční Slovanské tance (II. řada) op. 72 – též pro orch.

7. období (1892-1897 – těsně před amer. obdobím, americké období 1892-95 a návrat)

Kantáta „Americký prapor“, Symfonie č. 9, Rondo a „Klid“ pro violoncello a orch., Violoncellový koncert h-moll op. 104, Smyčc. kvartet F-dur op. 96 „Americký“, Smyčc. kvintet Es-dur op. 97, Houslová sonatina op. 100, Biblické písně op. 99

Po návratu – smyčc. kvartety G-dur a As-dur (op. 106, 105), symf. básně (Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat, Holoubek, Píseň bohatýrská)

Klavírní skladby: Suita A-dur op. 98, Humoresky op. 101, před návratem do USA Ukolébavka, Capriccio

8. období (1898-1904)

Opery „Čert a Káča“, „Rusalka“, „Armida“ (poslední Dvořákovovo dílo), jinak už jen příležitostná kantáta Slavnostní zpěv op. 113 a Zpěv z Lešetínského kováře

Klavírní skladby: -

Přestože je bezesporu užitečné a poučné občas se podívat na výše uvedený časový synchron, je již z tohoto zestručněného pohledu zřejmé, že vnitřní periodizace Dvořákova klavírního díla probíhala v přece jen poněkud odlišném časovém rozvrstvení, a proto bude pro náš další rozbor asi směřovatější

b) pokus o postížení specifického vývoje Dvořákovy klavírní tvorby

Dost dlouho se Antonín Dvořák zabýval klavírní tvorbou jen okrajově. Přestože jeho úplně první dochovaná skladba, z 13. roku života, je (jako u téměř všech skladatelů) věnována klavíru (a jako u některých jiných, i ona je v polkovém rytmu), další dvě skladby, rovněž polky, na sebe nechávají čekat až do let 1859-1860 a pak se pro sólový klavír, nepočítáme-li dvě směsi na motivy opery *Král a uhliř*, na dlouhých 15 let odmlčuje. Teprve po pěti symfoniích a první úspěšné skladbě, Hymnu „Dědicové Bílé Hory“, navazuje Dvořák v r. 1876 nesměle zase klavírním tancem, tentokrát dvěma *Menuety* (či spíš sériemi menuetů) op. 28. Dvořák však již nyní začíná vědomě usilovat o český základ své tvorby a rok 1876 znamená i další zlom v zájmu o klavír – stvořil *Klavírní koncert op. 33*, kterého se oddaně ujímá velmi talentovaný Karel ze Slavkovských a jeho vrcholné umění inspiruje Dvořáka

k dalším náročným klavírním skladbám (*Dumka op. 35*, *Tema con variazioni op. 36*, *Furianty op. 42*). Kromě toho, Dvořák právě v té době (díky Brahmovi) navazuje kontakt s nakladatelem Simrockem a ten, po velikém úspěchu Moravských dvojzpěvů, žádá od Dvořáka i klavírní skladby, ovšem spíše drobnějšího rázu, s cílem uspokojit tenkrát tak velmi oblíbené domácí muzicírování. Tento nakladatelův zájem a oblíbený trend (podpořený i vydáním první řady veleúspěšných čtyřručních *Slovanských tanců*)³ má za následek od r. 1879 hotovou explozi klavírních skladeb u Dvořáka (aniž by Dvořák ovšem slevil nebo jakkoli ustoupil v ostatních kompozičních oblastech – viz předchozí přehled v bodě *a*). Ještě v tomto roce vznikají *Valčíky op. 54*, z nichž hned první si (i díky orchestrální verzi) zajistil nesmrtelnost, a rovněž velmi oblíbené *Silhouetty op. 8*, v nichž často zužitkovává témata ze svých raných, nevydaných skladeb a pravděpodobně i různé náčrtky z mládí – proto onen název i symbolicky nízký opus. Rok 1880 pak je pro Dvořákovu klavírní tvorbu vůbec nejplodnější, třebaže skladby z tohoto roku se nehrají příliš často. Pro Dvořáka samotného však mají význam důležitý, protože zde v praxi poznává různé klavírní formy a učí se k nim najít odpovídající skladebnou techniku ruku v ruce s hudebním vyjádřením. Vznikají různé, někdy opravdu drobné lístky do památníku (uváděno malým písmem, protože přímo on sám tak nazývá jen jeden z nich), s chopinovskou i tehdejší obecně slovanskou inspirací se vyrovnává jak šestidílný cyklus *Mazurky op. 56*, tak 2. část *Klavírních skladeb op. 52* (*Intermezzo*), zatímco v dalších, docela obtížných skladbách tohoto cyklu se snaží proniknout do formy *Impromptu*, *Gigue* a jiných, nepočítáme-li tři o dost snazší skladby, které nakonec z cyklu vyřadil, ale nezničil⁴. Nikdy za Dvořákova života nevyšel cyklus *Eklogy*, kterému Dvořák nakonec ani nepřidělil opus⁵ – jednak pro využití některých témat ve slavných *Slovanských tancích*, jednak pro ozkoušení si řady prvků etudového charakteru, jenž mu přece jen nebyl tak zcela vlastní -, z obdobných důvodů nemá opus ani nepříliš propracované *Moderato A-dur*. Explozi těchto let zdárně završují čtyřruční *Legendy op. 59* z r. 1881 – a pak Dvořák v intenzitě klavírního skládání na řadu let polevuje. V průběhu 80. let už pak vzniklo jen několik příležitostných skladeb na vnější popud – časopisecky otištěné *Impromptu d-moll* a *Humoreska Fis-dur* (nemající nic společného s „americkými“ *Humoreskami*), do památníku vepsaná *Otázka* a *Lístek do památníku Es-dur*⁶ (nejkratší Dvořákovy skladbičky vůbec) a dodnes u dětí oblíbené *Dvě perličky*, vzniklé pravděpodobně rovněž na objednávku⁷. Jako by Dvořák na těchto nepříliš náročných, ale milých, i pódiově působivých skladbách sbíral síly k dalšímu vrcholu své klavírní tvorby. Ten přichází na jaře roku 1889 – ve třinácti *Poetických náladách op. 85*, oproti *Silhouettám* rozměrnějších,

nesrovnatelně hlubších i propracovanějších, technicky i přednesově ovšem již o mnoho náročnějších, navíc (poprvé a naposled u dvouruční tvorby) s programními názvy⁸. Zkrátka skutečné opus summum zralého Dvořáka v klavírní sféře. Po tomto velkém vzepětí Dvořák opět klavírně trochu „odpočívá“ (začátkem 90. let vzniká jen několikataktové *Téma* pro žáky jeho skladatelské třídy na pražské konzervatoři a pak skladba *e-moll*, kterou ani nedokončil)⁹, aby se během amerického pobytu vzepjal ke dvěma posledním, významným klavírním vrcholům. Nejprve k pětidílné *Suitě A-dur op. 98*, vědomě poznamenané duchem spirituálů i indiánských ukolébavek, a pak osmidílnému cyklu *Humoresky op. 101*¹⁰, komponovanému střídavě v USA i během Dvořákova prázdninového pobytu ve Vysoké u Příbrami a ve zralém mistrovství propojujícímu a tím i vzájemně umocňujícímu světy obou tak odlišných a přece (právě díky Dvořákovi) tak blízkých kultur. Toto je vpravdě symbolický vrchol Dvořákovy klavírní tvorby – a dvě skladby, které vznikly ještě před posledním návratem do USA, *Ukolébavka* a *Capriccio*, na tom už nic nemění...

Na základě tohoto historického vývoje Dvořákova klavírního komponování vznikla i naše periodizace veškeré Dvořákovy klavírní tvorby – a v tomto časovém rozvrstvení budeme také postupně analyzovat jednotlivé Dvořákovy skladby v celé další rozměrné kapitole.

NB. Ještě je třeba zmínit nejednotu a občasné zavádějící informace při titulování některých Dvořákových skladeb. Tak například můžeme v katalogích najít čtyřruční Bagatellen op. 47. Dvořák žádné bagately pro klavír nemá, jedná se o německý překlad *Maličkostí op. 47* (původně pro 2 housle, violoncello a harmonium), kde autorský Dvořákův vklad do čtyřruční úpravy je navíc sporný („úředně“ upravil *Maličkosti* Josef Zubatý, ale možná i zde dělali výtah spolu). Samozřejmě, podobné věci se občas dějí u každého skladatele, ale pokud je tento exces doslovně převzat i do knihy Zd. Böhmové a A.Grünfeldové *Postup při výběru klavírní literatury* (Praha : SHV, 1962), pak už může zájemce o Dvořákovo klavírní dílo poněkud zmást. Stejně tak názvy „Impromptu(s)“ a „Lístek do památníku“ dávali vydavatelé skladbám občas více, než Dvořák sám, a teprve kritická edice, vycházející od r. 1955, toto definitivně u jednotlivých skladeb opravila. Opusová čísla jsou chronologicky zcela nesměrodatná, ovšem toto padá pouze na vrub samotného Dvořáka. Navíc, Dvořák (ani Antonín Dvořák) není jediným skladatelem tohoto jména – a přestože mu ostatní nesahají ani po paty, omyl ani zde není vyloučen, zejména při hledání na internetu¹¹. Zkrátka je dobré

si vždy tyto informace ověřit v relevantních pramenech (nejlépe v Burghauserově katalogu), na leckteré nepřesnosti bude upozorněno i v dalším textu.

¹ Zatímco v tomto přehledu uvádím klavírní dílo v úplnosti, ostatní skladby jsou zde (z důvodu velkého množství) zastoupeny ve výběru, ani není mechanicky uváděn opus u každé.

² Neoficiální název – Dvořák tak přímo nazval jen jeden z nich. Bude upřesněno u rozborů jednotlivých skladeb.

³ *Slovanské tance op. 46.*

⁴ Obyčejně bývají ve vydáních označovány římskými čísly, někdy uvozenými slovem Supplement.

⁵ Původně měly op. 56, jenž bývá někdy matoučně uváděn dodnes.

⁶ Dvořák této skladbě žádný název nedal.

⁷ Na základě nově objevených dokumentů (nezvěstného rukopisu skladby), dle článku dr. Miroslava Nového *Neznámá Dvořákiana* (in: Hudební věda, roč. XL, č. 4, 2003 - str. 403-405) možná samotná kompozice objednávku předběhla.

⁸ Programní názvy má jinak ještě čtyřruční cyklus *Ze Šumavy op. 68*. Nepočítáme *Dvě perličky*, jež uvedené názvy jednotlivých částí původně neměly.

⁹ Skladbu dokončil autor disertace a nazval ji *Presto e-moll*.

¹⁰ Op. 101 měla původně výše uvedená *Suita*.

¹¹ Dokonce i Jazzové klavírní etudy Milana Dvořáka jsou na internetu občas připisovány Antonínu Dvořákovi. Další zmínka o Dvořákových jmenovcích viz oddíl 4.2.9 Rarity a dubiosa.

4.2 Rozbory a metodicko-interpretační analýzy jednotlivých skladeb

V této kapitole bude rozbor každé jednotlivé klavírní skladby uveden podle následujícího schématu:

Číslo dle obsahu. Titul skladby (katalogové číslo)

Vznik: (datum, místo)

Počet taktů:

Rkp.:

První vyd.: (nakladatel, místo a rok, ediční číslo – je-li známo)

Pramenné vyd.: (dtto)

Úvodní slovo ke skladbě, její geneze apod.

Vlastní podrobný rozbor, včetně notových ukázek

Shrnutí a závěr

Poznámkový aparát (menším písmem)

Základním vodítkem pro úvodní údaje byl především *Antonín Dvořák - Thematický katalog* (2. vyd., Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 1996, ISBN 80-7058-410-6), sestavený dr. Jarmilem Burghauserem (dále jen „Burghauserův katalog“). Tóniny byly doplněny dle okolností, většinou u stejných hudebních forem v rámci jednoho cyklu. Výhradně o tento katalog se opírá „katalogové číslo“, uvozené písmenem B (Burghauser), jak bývá běžně zvykem – u jednotlivých částí cyklu uvádím za lomítkem i pořadové číslo skladby (např. *Silhouette* op. 8 č. 2 má katalogové číslo B 98/2). „Vznik“ je dedukován podle údajů v katalogu, v předmluvách vydání, u notových exemplářů skladby (tištěných i rukopisných) i dostupné literatuře, místo vzniku se uvádí, pokud je známo. „Počet taktů“ se uvádí dle otištěného číslování (pokud bylo k dispozici), bez ohledu na event. repetice - pokud má skladba formu *da capo*, uvádí se otištěný počet taktů a v závorce druhý údaj „vč. *da capo*“. U „Rkp.“ uvádím číslo rukopisu dle katalogového údaje i systému značení, beze změny přebírám před číslem i zkratky MČH (České muzeum hudby, Praha 1, Karmelitská 2, uvedené v místním soupise pod S 76 a příslušným číslem) - a MČH-SAD (dvořákovský fond z daru Společnosti Antonína Dvořáka v Praze, uloženo tamtéž a uvedeno pod S 226), ostatní zkratky vypisuji. „První vyd.“ bylo převzato dle skutečnosti z výše uvedeného katalogu, výjimečně je uvedeno i první české vydání za Dvořákova života, z důvodu dostupnosti. „Pramenné vyd.“ je vydání, s nímž bylo pro účel rozboru podrobně pracováno a které i doporučuji pro studium příslušné skladby – v drtivé většině případů se jedná o jednotlivé sešity kritického *Souborného vydání děl Antonína Dvořáka*, vycházející od r. 1955 – letopočet vždy znamená rok prvního vydání této kritické edice pro konkrétního díla a název vydavatelství z oné doby (lze vysledovat posloupnost Orbis – SNKLHU - Editio Supraphon – Bärenreiter Editio Supraphon Praha - Bärenreiter, tyto názvy byly v dalších vydáních vždy podle situace aktualizovány). Názvy ostatních vydání, pokud se s nimi

v rozboru pracuje, se uvádějí průběžně, v rámci textu – pracovalo se zejména s vydáními za Dvořákova života, která jsou jediným vodítkem v případě absence rukopisu (stejně jako s rukopisy se nejpodrobněji pracovalo, pokud byla skladba vydána až po Dvořákově smrti – Dvořák, dokud žil, korigoval chystaná vydání relativně pečlivě, změny oproti rukopisu byly většinou na jeho přání). Dle okolností byly též zmíněny různé skici a první znění některých ploch¹, protože vhodným způsobem dokreslují krystalizaci skladby, příp. cyklu skladeb, jako celku². Vydání od jiného nakladatele bylo jako pramenné použito pouze tehdy, pokud dotyčná skladba do dnešního dne jinak nevyšla.

Než se začnou číst texty s vlastním rozbořem skladeb, je třeba vyjasnit si některá pojmosloví, která zde běžně používám. „Frázováním“ se rozumí i veškeré detailní rozčlenění obloučky apod. (Polština má hezký termín *lukowanie*, luk=oblouček – řada odborníků dává pro toto spíš přednost termínu „artikulace“, ale to bych spíš nechal pro dobrou výslovnost, zřetelnost, srozumitelnost při hře.) „Přefrázovaný“ pak znamená „se změněným frázováním“. „Dlouhost“ tónu jednoznačně označuje, že tón je dlouhý (zatímco délka tónu může být i krátká), „dvouosmina“ (užívaná i v obratu „člení po dvouosminách“) značí dvě spolu související osminy spojené trámečkem. (Termín kvantita, používaný v gramatice pro označení délky či krátkosti samohlásek, se pro hudbu a tóny bohužel nevžil.) Akordy označuji značkami složení konkrétního souzvuku na konkrétním tónu, dle systému uplatněného v oblíbené příručce *Milan Šolc: Tajemství akordových značek* (Praha : Editio Supraphon, 1979), mollové kvintakordy někdy pro větší přehlednost značím malým písmenem. Event. označení zkratkami harmonických funkcí na jednotlivých stupních je prováděno způsobem T-II-III-S-D-VI-VII. Takty (často se zkratkou „t.“) čísluji dle způsobu užitého v Souborném vydání děl A. Dvořáka, číslce označují celkové pořadí taktu od začátku skladby (resp. variace)³, repetice a da capo se při tomto pomíjejí. Pokud komentuji ukázkou nebo několikataktový úryvek, označuji pořadí taktu raději slovně, zpravidla s upřesněním (první z taktů, druhý takt ukázky atp.) kvůli vyloučení omylu. Celkové pořadí konkrétního taktu by mělo být podle pravidelně se opakujících číslic v notovém textu vždy snadno v ukázkách dohledatelné, pokud není přímo zmíněno v textu. Způsob hry „na dvě“, „na jednu“ apod. je analogický s přístupem a udáváním rytmu u dirigenta – někdy skutečně stačí pulsaci jinak rozpočítat a skladba se hraje mnohem lépe, „zdvih“ je samozřejmě vžitě synonymum pro předtaktí. Slova jako „zapesantnit“, „zpesantnění“, „prouvolnit“ (ruce),

„veopřít se“ (tj. hluboce, naléhavě se opřít) „ztrílovaný“ (doprovod) apod. jsou myslím srozumitelná dostatečně, stejně jako označení „před dobou“ a „na dobu“ u přírazů, skupinek (užívám slova „grupetto“) nebo arpeggií. „Přivýměna“ je vžitý termín pro částečný přešlap u pravého pedálu, „soprán“ pro vrchní hlas apod. „Přetečkování“ se vžilo pro zostření tečkovaného rytmu oproti zápisu, slovo „přeurčen“ či „přehuštěn“ znamená zápis přeplněný zbytečnými notami nebo poznámkami a zpravidla hrozící těžkopádností při interpretaci, rád též používám slovo „background“ jako označení podprahového základu nebo pozadí týkající se rytmu nebo basové linky.

Konečně zde uvádím celá jména několika osob (bez akad. titulů), jež se v textu dosti často vyskytují a kvůli úspoře místa je většinou uvádím jen příjmením:

Berkovec = Jiří Berkovec (1922-2008), muzikolog, autor knih a statí o Dvořákovi

Burghauser = Jarmil Burghauser (1921-1997), muzikolog a skladatel, jeden z nejvdělanějších a nejaktivnějších strážců Dvořákova odkazu

Kovařík = houslista Josef Jan Kovařík (1870-1951), někde uváděn jako Jan Josef Kovařík (shoda jména s otcem, též hudebníkem). Česko-americký houslista a violista, v letech 1888-92 studující housle na pražské konzervatoři, posléze jeden z nejbližších Dvořákových přátel a spolupracovníků během jeho pobytu v Americe. Stal se pedagogem housl. hry na newyorské konzervatoři (1892-96) a členem Newyorské filharmonie (1895-1936), později zejména jako violista (též v Dannreutherově kvartetu).

Očadlík = Mirko Očadlík (1904-1964), muzikolog a hud. popularizátor, mj. autor knihy *Svět orchestru*

Simrock = Fritz Simrock (1837-1901), nejčastější vydavatel Dvořákových skladeb

Sychra = Antonín Sychra (1918-1969), muzikolog, autor knihy *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*

Šourek = Otakar Šourek (1883-1956), muzikolog, nejplodnější autor literatury o Dvořákovi, včetně stěžejní čtyřdílné dvořákovské monografie

Zubatý = Josef Zubatý (1855-1931), jeden z nejvěrnějších Dvořákových spolupracovníků, především v oblasti klavírních výtahů a přípravy not k vydání. Autor první dvořákovské monografie (*Antonín Dvořák. Eine biographische Skizze*, Leipzig 1886)

Zkratky vydavatelství a institucí: HIS = Hudebně-informační středisko Českého hudebního fondu

HM UB = Hudební matice Umělecké besedy

LE = Lidová edice

MAD = Muzeum Antonína Dvořáka v Praze

SHV = Státní hudební vydavatelství

SNKLHU = Státní vydavatelství krásné literatury, hudby a umění

SPN = Státní pedagogické nakladatelství

VKZ = Vlastivědný kroužek Zlonicka

Ostatní zkratky jsou vysvětleny průběžně v textu.

¹ První znění kompletních skladeb téměř nikde u Dvořáka nemáme nebo se nedochovala (na rozdíl např. od Liszta).

² Velmi pěkně o tom píše František Bartoš v předmluvě ke knize *Antonín Dvořák – Souborné vydání díla* (SHV Praha 1963 – str. 10-11): „Zdalo by se někdy, že je to zbytečná zvědavost, indiskrétnost, toto nahlížení do tvůrčí dílny skladatelovy, odhalování jeho slabostí, nedokonalostí, když pro veřejnost je přece jedině závazný konečný, zralý tvar skladby. Ale není tomu tak. Pro analýzu tvůrčího postupu Dvořákova odkrývají se tím nesmírně zajímavé podrobnosti a souvislosti, jež mohou vést k dalekosáhlým závěrům pro celkové zhodnocení jeho uměleckého typu (...)“

³ V edici některých skladeb v *Souborném vydání* se počítá zdvih již jako první takt, v jiných ne – kvůli zamezení zmatků se snažím toto všude respektovat.

4.2.1 Skromné začátky

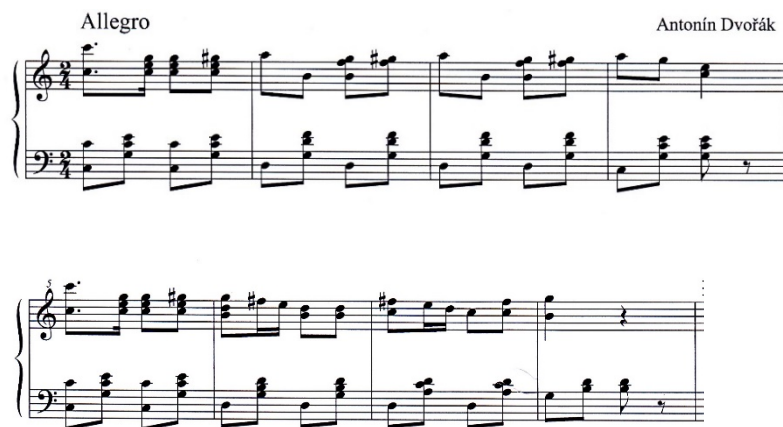
4.2.1.1 Polka „Pomněnka“ (B 1)

Vznik: 1854 (?) Počet taktů: 25, vč. tria 57¹ Rkp. (opisy): MČH 1726, MČH-SAD 950

První vyd.: nevydáno

Polka „Pomněnka“ C-dur bývá všeobecně pokládána za vůbec nejstarší dochovanou skladbu A. Dvořáka. Jako někteří jiní slavní autoři (J. Suk, G. Mahler, de facto B. Smetana), i Dvořák začal na této formě, v tomto rytmu, třebaže její vznik není prost nejasností. Samotný rukopis polky se nedochoval, víme jen o 3 opisech. První z nich, dnes již rovněž nedostupný, pocházel (dle lístkových excerpt Boleslava Schnabela-Kalenského) ze sbírky Václava Judy Novotného a má titul: *Pomněnka od dvou skladatelů pro libozněnu² a sice Polka od Antonína Dvořáka; Trio k ní od Antonína Liehmanna*. Prvních 8 taktů je uvozeno nápisem *Vchod od Liehmanna*, celý zbytek 1. str. je označen *Polka od Dvořáka* a celá 2. str. *Trio od Liehmanna*. Dole posléze připsáno: „Tato polka byla skládána při návštěvě Ant. Dvořáka u Antonína Liehmanna (v r. 1865 4. dubna) učitele a varhaníka v Zlonicích (...) Letos zemřel, 72 roky stár.“ Na 3. str. tohoto dvojlistu je dále poznámka V. J. Novotného (předchozí strany jsou psány rukou jinou): „Dle vlastního výroku Dvořákova 53 přišel do Zlonic a dělána je 54, když chodil s muzikantama. Novotný.“ Burghauser uvádí ve svém katalogu teoretickou možnost, že během návštěvy Zlonic v r. 1865 mohl Dvořák společně s Liehmannem vzpomínat na své začátky a první skladatelské pokusy a Liehmann mohl trio a „vchod“ dopsat až teď. J. M. Květ (kniha *Mládí Antonína Dvořáka*, str. 107) vyslovuje naopak pochybnost o totožnosti výše uvedené skladby s dostupnými dvěma opisy, v základních rysech se od sebe nelišícími³ – ani jeden neobsahuje název „Pomněnka“ (jen *Polka od Ant. Dvořáka a Ant. Liehmanna*), ani jeden nemá Liehmannův „vchod“, berme tedy autenticitu a příslušnost jména zde rozebírané polky s touto výhradou.

Polka je samozřejmě poplatna zvuku a prostředí venkovských kapel (vždyť mezi nimi Dvořák bez ustání vyrůstal), ale není úplně banální:



Dynamiku, tempo, frázování ani pedál tu nemáme ještě vůbec, můžeme jen podle citu odhadovat. Nejstandardnější by asi bylo mít první dvě osminy 2. a 3. taktu jako odtah, zatímco zbylé rovné osminy uvedené ukázky staccato, obdobně řešit i další takty osmitaktové první repetice. Druhá část dvoudílného dílu *A* je rozšířena na dvojnásobek – nejprve zde máme pobočné téma,



posléze totéž v a-moll a nakonec se přes jednoduchou modulaci dostaneme do subdominantní tóniny, jako vžitě tóniny tria:



Interpretačně chce celá tato část *A* jen silnou chuť a pokud možno rozmach na oktávy (byť tempo není dáno). Dynamika skladbě sluší spíše otevřenější, pouze modulaci můžeme efektně vystoupat z *piana*. Pedál není (vzhledem k venkovskému charakteru) třeba vůbec.

Jak bylo již uvedeno, trio „bohužel“ nestvořil Dvořák, ale Dvořákův zlonický učitel Antonín Liehmann. Praxí dokonale poučený muzikant, šel na to logicky, byť nepřiliš vynalézavě (hlavně v první části tria, pracující důsledně s jedním čtyřtaktím):



Přenášené čtvrtkové noty v t. 28-29 jsou samozřejmě dlouhé, imitují tón nejhlubších žesťových nástrojů, byť celkově až neuměle. Druhá část tria je náladově oživenější, stavěná důsledně na dominantně-tonickém základě



až na závěr, kdy se přes II. stupeň (g-moll) a následný chromatický posun dostáváme na akord A-dur vybízející k návratu. Bohužel zde není přesně jasné, k jakému – repetice jsou (jako u skladeb podobného typu) psány všude a návaznost druhého i prvního dílu tria zní stejně logicky. Nejspíš bylo zamýšleno zopakování 2. repetice a pak návrat na první, již pochopitelně bez opakování. Návrat dílu *A da capo*, neboli návrat celé polky, tu rovněž není psán, byť logický a nenásilný by zde byl.

Přestože *Polku „Pomněnku“* psali dva lidé, má hezky jednotnou náladu. V tom byl Liehmann opravdu empatický, přesto je ale škoda, že nepřiměl Dvořáka napsat i trio – pokud totiž neučinil podstatnou pomoc a zásahy tam, kde psal sám Dvořák, není v této skladbě lepší než jeho žáček. Na tuto polku zkrátka nelze brát měřítko jako na běžnou klavírní skladbu, ani ve srovnání s juveniliemi autorů, jejichž skladatelský růst byl v mládí raketově strmější. Není to nic víc ani míň než dokument o kompozičním startu, který můžeme uvést jen při opravdu zvláštní příležitosti.

¹ Dvořákovi bývá připisováno autorství pouze prvních 25 taktů. Pokud budeme hrát trio i s návratem *Da Capo Trio*, bude mít 73 taktů, pokud by byla posléze i *Da Capo Polka*, počet taktů se rozšíří na 98.

² Libozněna byl návrh jazykových puristů pro české označení klavíru.

³ První z nich (MČH 1726) je datován *Zbirov 2. V. 1903* (nikoli Zbiroh! – pozn. TV), *Dr Jan Pohl, advokát ve Zbirově* – druhý, bez datace (MČH-SAD 950), byl Burghauserem označen jako opis skladatele Ladislava Vycpálka. Vycpálkův opis se zdá definitivnější, snažil se opravit evidentní chybu Pohlova opisu v t. 45, kde je

dominanta místo tóniky, dále doplňuje takty 46-47 v levé (u Pohla jen slabě tužkou naznačeny a v detailech se lišící), v t. 26-27 má na 4. osmině v levé pauzu, v t. 38 má na 4. osmině v pravé d^2-c^2 (nikoli cis^2-d^2). V t. 44-45 má Vycpálek v levé naopak evidentní omyl – dominantu místo tóniky – a ani v jednom z opisů není doplněno evidentní znaménko b v levé v t. 18 a 22. Za taktem 41 je u Vycpálka napsáno *Fine* a za koncem tria *Trio d. C. al Fine* – tato označení u Pohla chybí. Není ovšem vyloučeno, že některé nebo všechny tyto zásahy a příписy jsou již „skladatelské“ úpravy Vycpálkovy.

4.2.1.2 Per pedes (polka) (B neuvádí)

Vznik: 15. 3. 1859 Praha

Počet taktů: 91¹

Rkp.: České muzeum hudby Praha – zatím nekatalogizováno, ulož. pod přírůstkovým č. 1/2000

První vyd.: nevydáno

Zatímco o předchozí polce se většina pramenů zmiňuje, objev rukopisu (nebo opisu?) následující polky v lednu 1998 byl velkým překvapením – nikdy se o ní nemluvilo ani nepsalo. Na titulním listu je věnování Dvořákovu spolužáku z varhanické školy Aloisu Stolzovi a po jeho smrti přešla do rukou jeho dceři Růženy Stolzové (provd. Běhounkové), jež ji v r. 1912 odprodala nakladateli Mojžíru Urbánkovi². Ten ji ovšem nikdy nevydal, zčásti bezesporu právem – nechtěl devalvovat jméno slavného umělce zveřejněním začátečnického pokusu z mládí, ke kterému se sám Dvořák nikdy nehlásil a o vydání nestál. Chceme-li však nahlédnout na Dvořákovu klavírní dílo v úplnosti, neměli bychom ani tuto skladbu pominout – přesně podle trefné formulace jistého hudebního vědce, že „jen díky jiným, nepopíratelným a neotřesitelným hodnotám umělecké tvorby, stávají se posléze zajímavými i školní úlohy“³. Tato skladba sice velmi pravděpodobně školní úlohou nebyla (varhanická škola, kde Dvořák v té době ještě studoval, byla zaměřena jinak – a klavír zde ani neměli), nicméně hudba ze školních let to je⁴ – a tím spíš musíme smeknout, jak obrovskou cestu Dvořák od té doby urazil. Obecně ve své tvorbě – i na nástroji, pro který pocítil touhu soustavně psát až o mnoho let později.

Skladba začíná třítaktovým (!) fanfárovitým *Entrée* na dominantě



a překvapivě nastoupí téma, které už známe z předchozí Polky „Pomněnka“ – v prvních 4 taktech shodné prakticky naprosto a v dalších čtyřech (viz ukázka) téměř také, smysl se nezměnil:

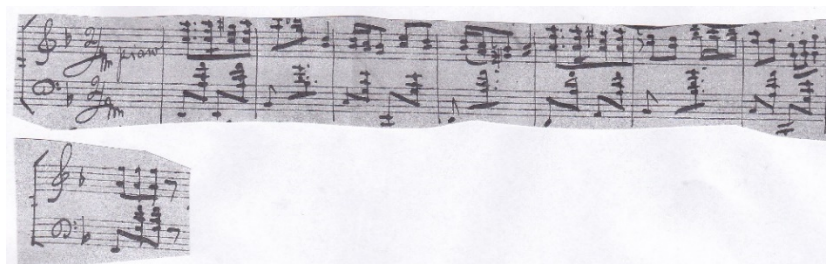


Těchto osm tematických taktů je předvětím, nastoupí téměř shodné závětí. Chceme-li srovnávat tuto polku s předchozí „Pomněnkou“, pak musíme konstatovat, že *Per pedes* je charakterem trochu podsaditější, zemitější, akordická sazba je trochu hustší. Perioda se zopakuje – a teprve nyní, od zdvihu v t. 20, nastoupí nový melodický materiál (byť v duchu předchozího a velmi neoriginální),



rovněž perioda, ovšem závětí je o takt zkráceno, což trochu ruší. (Ale dá se na to zvyknout, stejně jako na tonický akord na poslední osmině t. 21 a analogicky 29, byť dominantu by zde člověk očekával víc.)

Od 37. taktu nastoupí v pianu *Trio*:

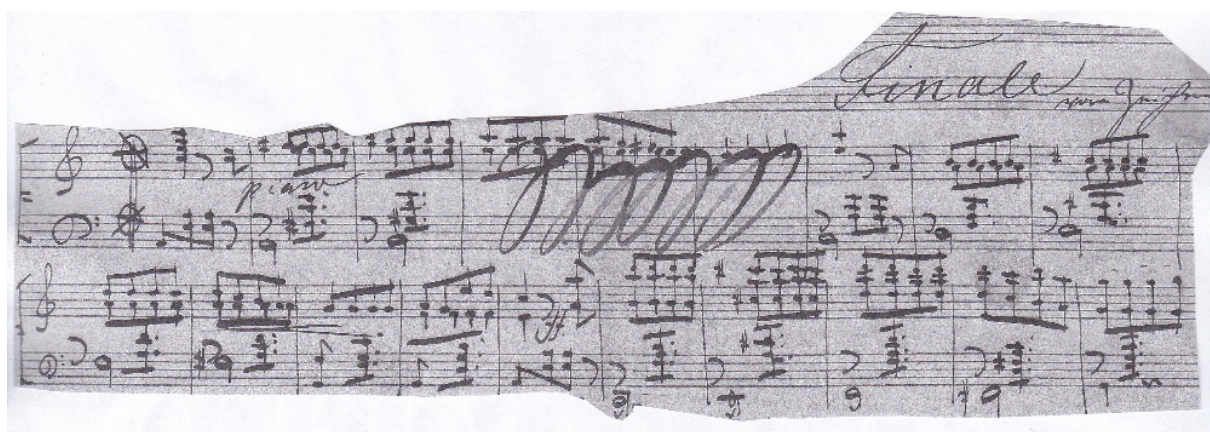


a pak pokračuje kontrastním *fff*, s hudbou, kterou jsme už rovněž poznali v „*Pomněnce*“ (ovšem ne v triu)⁵:



I dále je v podstatě zcela stejná, prima volta má i stejný počet taktů, jen mimotonální akord v desátém taktu tohoto úseku (celkově 54.) je zde A^7 , nikoli C^7 jako v „*Pomněnce*“, díky čemuž tento úsek nikam nezamoduluje, resp. vrátí se na konci do hlavní tóniny celé polky, v níž i začínal. Až při opakování (seconda volta) máme modulační plán v podstatě shodný s „*Pomněnkou*“ (viz její takty 17-25) - ovšem zde musíme již po t. 52 skočit na seconda voltu, jinak bude průběh dost nepřírozeně nastaven o 2 takty. (Zdá se ovšem, že Dvořák jen vyznačil přechod nepřesně – a že takty 53-54 už při repetování nechtěl hrát.)

Vrátí se celá počáteční polka (není jasno, zda včetně *Entrée* nebo bez, čili od t. 1 nebo 4) a za taktem 34 následuje znaménko na kódu, označenou *Finale vom Zeichen*, do které se dostaneme klamným spojem z dominanty do VI. stupně:



Jak vidno, nejprve tu Dvořák trochu zápolí s problematikou trojtaktí (má je několikrát za sebou, jedno již v rámci přechodu na kódu), teprve po chvíli se puls opět srovná do přesvědčivějšího čtyřtaktí. A od seconda volty též trochu neklavírně stylizuje, resp. zapisuje. Zatímco celý předchozí průběh polky se hraje standardně jako skladby obdobného charakteru a basy jsou všude fagotově krátké, od t. 61, ale zejména 67 má najednou občas

půlové basy, které (viz i předchozí ukázka) jednoduše nejdou předepsaně udržet – a pedál se sem nehodí, skladba by vtip rázem ztratila. Prodloužíme rukou tedy trochu znělost basu, jak to půjde, a pak už skok, jinak to nevyřešíme. Ještě jeden klamný spoj (viz takt *ff* poslední ukázky), následné „vyoktávování“ předchozích taktů – a pak už jen několikataktové utvrzení několikataktoвым akordickým střídáním tóniky a dominanty.

Polka *Per pedes* není opravdu nic víc ani míň, než dobrou náladu vyvolávající začátečnický pokus. Zřejmě již pak Dvořák potřeboval odhodit jeho školních předpisů, aby se (i díky načerpaným znalostem, bezesporu) dále rozvíjel. Teprve potom, v řadě aspektů poučený, ovšem v mnoha dalších složkách donucený k dychtivé empirii (pak už nikde a u nikoho nestudoval), počíná komponovat skutečně klasickou, „vážnou“ hudbu, třebaže do světa venkovských kapel se ještě občas vrací. I ty však jsou již často přece jen kultivovanější, stavebně logičtější, formálně přehlednější. Vydal se již zkrátka na cestu, jež jej trpělivě, postupně a přes řadu zákrut dovedla až k nesmrtelnosti.

¹ Původně 94, tři takty v kódě nedopsal a přeškrtnal.

² Viz dopis R. Stolzové M. Urbánkovi ze dne 13. 7. 1912: „Veškerá práva k rukopisu pod č. 3 přenechal, jak vím bezpečně, Ant. Dvořák mému zesnulému otci, a ta přešla na mne po jeho smrti.“ (Dopis je přiložen u skladby.)

³ Jaroslav Mihule, sleeve note k LP Supraphon *Jazz a vážná hudba IV. – Skladby Bohuslava Martinů* (1 10 1014).

⁴ Poněkud záhadný a nevěrohodný je údaj *Op. 7* na titulní straně. Není vyloučeno, že se jedná o jedničku, číslice není zcela jednoznačná – ovšem za *op. 1* (stanovený samotným Dvořákem) se považuje až *Smyčcový kvintet a-moll* (B 7), vzniklý o dva roky později. (Dvořákův chaos v číslování a opusech je proslulý – nakonec, toto není jen u Dvořáka, zmatek je např. i u mladého Liszta, pokud něčemu přidělil opus, Mendelssohn zvlášť čísluje symfonie z útlého mládí a z dospělejšího věku apod.) Pokud jde skutečně o *op. 7* z mládí (definitivně tento opus dostaly *Písně z Rukopisu královédvorského*, B 30), znamená to snad, že *op. 1-6* z té doby nebyly dosud nalezeny nebo byly zničeny? Teoreticky není vyloučeno ani jedno, Dvořák své kompoziční pokusy dost dlouho tajil. Nebo - obdobně čistě teoreticky: Dvořák své skladebné úlohy z let studií na varhanické škole (pak už pro sólo varhany nepsal) označoval jako *Nro. I- V*, fugy číslem neoznačil, kritické vydání (Editio Supraphon Praha 1980 – ed. č. H 6334) jim přisoudilo č. *VI* – že by toto byla stopa? Zatím tato záhada vyřešena není.

⁵ V taktech 9-24 – viz rozbor předchozí skladby.

4.2.1.3 Polka E-dur (B 3)

Vznik: 27. 2. 1860 Zlonice

Počet taktů: 61 (včetně Da Capo 77)

Rkp.: Literární archiv PNP Praha (sbírka Morawetz – sign. M a 1

První vyd.: čsp. Máj 1903 – str. 156 (faksimile)¹

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3214 (*Tance*)

Údajně tuto polku našel farář Fr. Fryč u svých rodičů ve Zlonicích v bedně not z pozůstalosti Dvořákova učitele A. Liehmann. Byla psána na prázdné straně, kterou Liehmann ponechal při zápisu jedné své skladby² – Fryč tento list od zbývajících listů oddělil a uschoval samostatně³. List pak přešel do majetku sběratele Richarda Morawetze a jeho sbírka posléze do Literárního archivu Památníku národního písemnictví v Praze.

Polka E-dur je jednou z prvních, ne-li vůbec první skladbou, kterou nám zanechal Dvořák jako celek v rukopise (přestože o Dvořákově kompletním autorství i dataci skladby jsou občas pochybnosti – detailní analýzu všech pro a proti najdeme ve vydavatelských poznámkách pramenného vydání (str. V + Vydavatelská zpráva, autoři Jarmil Burghauser a Antonín Čubr). Dle občas zpochybňovaného údaje pod rukopisem skladby, byla komponována zmíněného dne při návštěvě Zlonic o jarmarku. Svého času byla též hojně uváděna, i pro dechovou hudbu byla vydávána, pod názvem „Rekrutská“ – Dvořák kdysi polku tohoto názvu snad skutečně napsal, ale ta se nedochovala. Rozhodně tuto *Polku E-dur* Dvořák nepsal z radosti, že ho neodvedli při prvním odvodu, ten byl až v r. 1862⁴. Hned začátek, po dvou taktech úvodu, evokuje zvuk venkovských kapel, ve kterých skladatel odmalička tak často hrál:



Nad terciemi je sice napsán trylek, ale bohatě postačí nátryl, podobnost s venkovskými klarinetami-štěbenci, zvláště se začátkem nátrylu před dobou, bude o to naturálnější. Ve druhé části úvodního dílu pak autor hojně využívá oktavového rozpětí i vícezvukných akordů, ale nic není obtížné, vzhledem k nikterak závratnému tempu (soudíme tak z charakteru skladby, Dvořák sám žádné tempo neudal):



V obdobném duchu pokračuje i celé trio:



Frázovací obloučky v ústřední melodii tria žádné nenajdeme – je tedy na našem citění, zda budeme hrát důsledně staccato nebo někde první osminu s druhou svážeme. Melodie je vystřídána kontrastním oddílem podtematického významu, kde se i drobné obloučky a tečky znovu objeví, třebaže mnohde je Dvořák jen naznačil a jsou doplněny dedukcí vydavatele, stejně jako v úvodní části polky. V t. 51 bude možná pěkněji než nátryl znít skutečný trylek, potažmo na dobu – v každém případě pak na dobu (a v celé délce noty) budeme trylkovat v 53. taktu:



V posledním, 61. taktu, je mnohem pohodlnější převzít *e*¹ do levé ruky – a ústřední melodie tria se vzápětí po předpisu *Da Capo Trio* navrátí, aby v nezměněném tvaru (jako u mnoha jiných tanečních polek) celou skladbu bez dalšího návratu uzavřela. Nebo ne? V t. 37 Dvořák žádné označení *Fine* nemá (dopsali editoři), zato na zač. taktu 21 (=poslední takt před nástupem tria) má označení *Ø Finalezeichen*, což editoři sice v komentářích zmínili, ale dál se tím nezabývali. Že by tedy skladba definitivně končila až zopakováním celé 1. strany, celé úvodní části? Násilné by to také nebylo⁵.

Polka E-dur, přestože je plodem nevyzrálého mladíka a je typicky účelovým produktem v duchu venkovských kompozic, je po harmonicko-modulační stránce už docela vyspělá, vkusná, formálně vyvážená a všude dobře zní. Je zkrátka znát, že Dvořák v prostředí vesnických kapel vyrůstal a dovedl se v něm orientovat. Na koncertním pódiu skladba těžko zdomácní – zatímco v instrumentované verzi své právo na život rozhodně měla. Berme ji jako ojedinělý dokument Dvořákových začátků komponování pro klavír a jako produkt cesty, po které se nakonec nevydal, resp. nezůstal na ní.

¹ Tato faksimile byla vydána vícekrát, např. *Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě* (Praha : Um. beseda, 1912 – příloha IV, za str. 336), *Antonín Hořejš: Antonín Dvořák. Sein Leben und Werk in Bildern* (Praha : Artia, 1955 – str. 25 obraz. přílohy). Přímé tištěné notové vydání naopak před r. 1961 žádné nebylo, alespoň pro klavír ne. (Pro salonní orchestr – instr. Jaroslav Hurt a Alois Aust – vyšla v r. 1951 v nakl. Orbis

v Praze, viz *Universální orchestr* č. 38, téhož roku zde vyšla i pro dechovou hudbu – instr. Jaroslav Hurt a Jan Uhlíř, viz *Hudba dechová* č. 41. V těchto případech bývá důsledně uváděna pod názvem „Rekrutská“ a je v C-dur.

² Jde o čtyřruční pochod „Lárlifári Marsch“.

³ Dle stati Boleslava Kalenského ve výše uvedeném sborníku *Umělecké besedy*, str. 27-28.

⁴ Dvořák nebyl odveden ani podruhé, ani definitivně potřetí – což je vzhledem k jeho výbornému zdraví často uváděno jako záhada. A dochovaným „dokumentem radosti“ po prvním odvodu je údajně *Smyčcový kvartet op. 2* z r. 1862.

⁵ Ve výše uvedené cizí orchestrální úpravě mají t. 22-37 repetici, po 61. taktu je uvedeno *Trio D. S. al Fine*, čili od t. 22 je trio znovu (1x) zopakováno až po takt 37 a zde je psáno *Fine*. Návrat na zač. polky tedy zde už není.

4.2.2 Dvořákovo první vzepětí

4.2.2.1 Menuety op. 28

4.2.2.1.1 Menuet I.¹ (B 58/1)

Vznik: únor 1876? Počet taktů: celkem 143 (28+16+16+16+24+coda 43) Rkp.: nezvěstný
První vyd.: Em. Starý, Praha 1879 (bez ed. čísla), posléze r. 1882 in: *Taneční album op. 53*², ed. č. 2³

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3214 (*Tance*)

Mnohem přesnější by bylo označení množným číslem, ale tituly ve vydáních i v katalogu hovoří bohužel zcela jasně – a rukopis k dispozici nemáme. Není příliš jasná ani doba vzniku (např. Šourek uvádí až rok 1877⁴), stejně tak není zcela vyloučeno, že původní verze díla byla orchestrální – ve všech edicích vyšlých před kritickým vydáním je totiž v 10. (a analogicky 110.) taktu I. menuetu uvedeno u pravé ruky *Clarineti*, kdežto u levé *Cello* a *Corni*. Nakonec, dvě jiné skladby zmíněného *Tanečního alba* (Polka a Galop) byly premiérovány pouze v orchestrálních verzích a na řádné uvedení jména upravovatele se tenkrát příliš nehledělo. Autorství Dvořáka naštěstí zpochybněno není – a všechny skladby z výše uvedeného alba jsou nám schopny přinést mnoho radostí, takže buďme rádi, že je v klavírním znění máme.

Dvořákovy *Menuety I. a II.*, jedny z nejranějších klavírních skladeb, patří k jeho skladbám nejvíce ovlivněným tanečním Schubertem. Stejně dobře by se ovšem mohly jmenovat i „ländler“, Dvořák byl v tancích málokdy zcela ortodoxní⁵. Rovněž náladou i sazbou vycházejí zcela ze schubertovské příjemnosti a uhlazenosti, aniž by ovšem sklouzly vyloženě do kýče. Všechny (pokud budeme toto dílo nahlížet jako faktický řetězec menuetů, číslicemi oddělených a aspoň relativně samostatných, jak to má mnohokrát v obdobných skladbách i Schubert) jsou malými písňovými formami dvou- a třídílnými (každý díl má 8 taktů), s repetitivy dílů *a* i *b*, případný návrat dílu *a* se již nerepetuje⁶. Samozřejmě, repetice zde dodržovat můžeme a nemusíme – pokud ano, vyplatí se vždy zvolit pro opakování přiměřeně odlišný dynamický rejstřík.

Přestože *Menuet č. I. (As-dur)*, část 1 začíná dle autorova předpisu *p*, nepůsobí vůbec zdrženlivě či cudně – spíš jako bychom se dychtivě někam vnořili nebo někoho objali. Hned první bas musí znít patřičně sytě:



Velmi brzy, v 5.-8. taktu, nastoupí nátrhy a přírazy, které – z důvodu klasicistní či jen raně romantické evokace - je mnohem účinnější hrát na dobu. Celý tento úvodní díl *a* má jednu výjimku: je ve své druhé polovině (díky opakování a harmonickém vystřídání v taktech 6-7) nastaven na celkovou délku 9 taktů. Protože je hned zapotřebí dosáhnout taneční vzdušnosti a plynulosti, hrajeme tuto úvodní část „na jednu“ s pěkně uvolněnými lokty, případně „na 3“, ale s odlehčenou 2. a 3. dobou. Rovněž dynamické vzepětí od 5. taktu, s návratem až do pianissima, se snažíme pečlivě vypracovat. Střední díl (od t. 10, viz zmínka o vepsaných mástrojích),



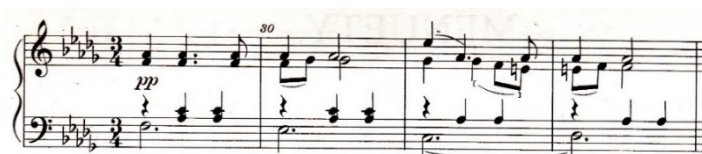
pokud jej zcela plynule technicky ovládneme, můžeme zahrát rovněž „na 1“, anebo (např. z důvodu vychutnání si harmonických změn prakticky na každou dobu) jej můžeme spíše zdůrazňovat po dobách, byť je nevyrážíme, jen měkce pocít'ujeme, na hony vzdálení

slabikování. V tomto středním dílu je naprosto nezbytná uvolněnost zápěstí při přesunech – jen tak dosáhneme předepsaného frázování. Zejména nezduháme při změně směru a prstoklad, zejména na terciích f^2-as^2 (t. 12) si vyhledejme co nejpohodlnější. I zde je žádoucí zdůrazňovat všechny dynamické nárůsty či povolování. Počet taktů tohoto dílu je klasických 8, zatímco repríza opět devítitaktová. Melodie reprízy zůstává naprosto stejná, ani dynamický plán autor v základu nezměnil, jen závěrečné 4 takty uvozuje označením *mf* (to v úvodu není) a místo postupného diminuenda nastoupí ještě crescendo, které se na zač. předposledního taktu subitově změní v *pp*. Ve čtvrtém a třetím taktu od konce se změnila i harmonie – 25. takt nezačíná přírazem as^1-as^2 , nýbrž f^1-as^2 a následující takt neleží na tonickém sextakordu, nýbrž zástupném alterovaném kvintsextakordu $fes-as-ces^1-d^1$ a ten se rozvede, vlastně půltónovým klesnutím, do dominantního septakordu (zde s oktavovým basem) a do tóniky:



Všechny tyto drobné i větší změny je pěkné zdůraznit, ovšem aniž by se narušila plynulost jak v tahu, tak v dynamice. Jen s úsměvem zdůraznit, že „teď je to trochu jinak“ – závěr úvodního čísla to bezesporu obohatí a zaokrouhlí.

Číslo 2 (*Des-dur*) se již opticky jeví nejsnadnější. Dvoudílná melodie, stavěná pravidelně po repetovaných osmitaktích,



vyžaduje pouze nebýt sevřen na dvojhmoty, příp. v levé i na vícezvuky. Jinak by se skladba začala rozpadat na jednotlivé doby a doprovod se stal hlučným. Největší pozor musíme dávat a pohodu udržet v taktech 35-36⁷



- zde se díky mimotonálnímu vybočení, připravovaném již v předchozím, 34. taktu, snadno sevrou i lokty. (Byť v dalších taktech je lze bez problémů zas odlehčit.) V sudých taktech prvního dílu dejme pozor, abychom (ať již díky sevřené ruce nebo obyčejné nepozornosti) nevyráželi půlovou druhou dobu – mnohem účinnější a posluchačsky vděčnější je vychutnat průtah na 1. době a následně odlehčit. Dynamika celého 2. čísla je jemná, jen během 33.-34. taktu je velké crescendo (trochu násilně dovedené z úvodního *pp* až do *f*, ale hned vzápětí klesá – ve druhém dílu nic takového nemáme). Poněkud zvláště napsal autor pedál (je jeho?) – první 4 takty není psán vůbec, ač je tu hra bez něj nemyslitelná, další 4 takty „klasicky“ pedalizuje na 1. dobu, ovšem úvodní čtyřtaktí druhého dílu pedalizuje (bez předchozího puštění) náhle vždy až na 2. dobu a v posledních 4 taktech pedál opět nepíše, jen v posledním taktu jej má opět až na 2. dobu. I když je v celém druhém dílu zvuková faktura velmi jemná, rozmazání se zcela nevyhneme a jakžtakž uspokojivý výsledek bude vždy dost pracný a riskantní. Zde asi skladbě jen pomůžeme, když pedál logicky sjednotíme – čili bereme vždy na 1. dobu a event. dle potřeby, zejména při rozvodech průtahů, ještě zcela nebo napůl vyměníme. A pokud máme příliš malou ruku na udržení dlouhého *as*² v pravé ruce (dvakrát ve druhém dílu), můžeme je bez ostychu časem pustit – v paměti posluchače zůstane.

Rovněž č. 3 (*Es-dur*, opět 2x8 taktů, s repeticemi) by nebylo nikterak obtížné, kdybychom tu občas neměli poněkud předdimenzované rozpětí, zejména pro mladší děti. Hned na začátku toto vidíme asi nejtypičtěji:



Každý, kdo někdy učil, ví, že čím větší rozpětí, tím snáz ruka upadne do tenze a skoro vždy „nakazí tu druhou“. Toto bohužel často platí, i pokud akord rozložíme – podvědomí (zbytečně drženého) velkého rozpětí zůstává, dokud si toto neuvědomíme a nenaučíme ruku hrát uvolněným švihem, s neprodlužovanými distancemi mezi jednotlivými prsty. Obdobně se levá ruka může zbytečnými obavami sevřít v 54. taktu



a analogicky v t. 56, kde je spodní tón navíc zopakován. Odpomoci můžeme prstokladem 15 (nikoli 35) na úvodní kvintu, ale i pak hlava musí hlídat, abychom souzvuk přesně umístili a přitom ruku nesevřeli, jen vše vykryli. Rytmus je v tomto čísle, potažmo v první polovině, o dost statictější, „zámečtější“ než v předchozím (nezněl by špatně ani na cembalo), tudíž jej cítíme mnohem více „na 3“. Ve druhé polovině se charakter skladby blíží více valčíku či ländleru, zde již můžeme víc dýchat po taktech, ne po dobách. V obou polovinách však musíme dbát, abychom osminové noty nevyráželi ani neskandovali, zejména tam, kde je máme pod melodickými tóny (příklad takt 47) nebo kde máme paralelní dvojhmaty (tercie, sexty, kvinty lesních rohů. Rozumí se samo sebou, že v posledních dvou zmíněných případech budeme vrchní hlas měkce vázat, zatímco ve spodním odlehčíme palec). Rovněž dynamika je zde velmi podrobně vypracována, zatímco u pedálu, pokud je sporadicky uveden, řešíme téměř všude stejnou problematiku jako v čísle předchozím.

U č. 4 (*Cis-dur*, byť napřed autor chvíli vytváří mollový kontrast) opět pravidelná dvoudílnost zůstala, ale repetice 1. dílu tu není.



Pedál máme (s výjimkou jediného taktu, kde chybí) důsledně značen na 2. dobu. Že by tím Dvořák naznačovat nutnost výměny a předpokládal, že zbytek si schopný interpret sám vydedukuje? Leckteré indicie (nátryly – opět mnohem lépe na dobu, šestnáctiny v 1. době, různé průtahy či střídavé tóny apod.) tomu nasvědčují – ale spíš jen v tomto čísle. Přešlap na 2. dobu je nezbytný hned v úvodu (61. takt), jinak efektu *fp* zde nedosáhneme. Ve druhém, opakovaném dílu pozor na frázování v t. 70, 71, 74 a změněné obloučky v t. 72-73:



Nejprve se nám do těchto změn nebude možná příliš chtít, ale pak si na příslušnou pointaci zvykneme a v tenzi již nebudeme. Akcenty samozřejmě mohou znít noblesně, změkčeně, či

naopak s vtipem – jen ne karikatura. Metrické členění nám v tomto čísle osciluje mezi „na 1“ a „na 3“ (zejména tam, kde pointujeme).

V čísle 5 (*A-dur*, pravidelné třídlínné formy *aba* a s repetitami uspořádanými stejně jako u čísla prvního)



budeme metricky vycházet nejlépe ze zvoleného tempa. Pokud jej pojmem ve stylu pomalé sousedské, počítáme jej samozřejmě „na 3“, pokud spíš valčíkově, bude lépe „na 1“. V každém případě si vychutnáme „nášlap“ na 1. dobu, třebaže v souladu s dynamikou (neboli v *p* či *pp* spíš bas jen nepatrně prodloužíme, nebo jeho nástup zpozdíme). Rovněž tak nesmíme hrát neobratně úvodní sextový sestup v pravé ruce – lehce zdůrazníme první ze sext a zbytek odlehčeně sesuneme na jeden tah (doslova „na jeden dech“), přičemž myslíme hlavně na hladkost kantilény. Ještě odlehčenější loket musíme samozřejmě mít na totéž v triolách (t. 81-82). V obou případech pochopitelně pokud možno střídáme u sext vrchní prsty – alespoň 5-4-5 nebo od černé 4. prstem, větší ruka může i 5-4-3 apod. – hlavně aby hráč i posluchač měli dojem plynulosti. Rovněž tak nebude slabikován následný terciový chod (t. 79-80), byť je zde velký nárůst do forte. V dílu *b*



máme na paměti, že vypsání akcenty začínají z *piana* a že je nesmíme k první době přirazit ani samy o sobě vyrazit, znělo by to vždy neomaleně. Spíš v akcentované době svítivě zdůraznit soprán, zatímco její nástup bude spíše změkčen – vše samozřejmě v dynamické relaci. Ctíme odlišnost frázování mezi takty 85-86 a 87-88 a *piano* v t. 89 nastoupíme opravdu téměř subito, jak je zde naznačeno. I v této skladbě je dynamika pointována většinou značně podrobně, i zde je stejná problematika pedálu téměř neustále uváděného na 2. dobu. A poslední 4 takty, jež nečekaně modulují do *moll*, hrajeme opravdu dle autorova předpisu *pp*, velmi měkce, dynamika se v tomto místě už prakticky nehne.

Závěrečné číslo celé série, nazvané *Coda* (číselné označení už zde není), přináší doslovné (da capo) opakování 1. čísla, rozšířené o 15taktovou kódu na basové *As₁-As* prodlevě. Nad touto prodlevou na 1. době se většinou střídají základní harmonické funkce, obohacené o zmenš. septakord VII. stupně či mimotonální dominantu k subdominantě, které samozřejmě patřičně vychutnáme. Sazba zůstává stejná, jen pozor při posledním crescendo ve 132.-135. taktu, zčásti posíleném „zdvojhmatněním“ – i zde je třeba přirozeně vláčně narůstat a i přes trochu větší rozpětí nikde netuhnout.

Zbývá už jen v celé skladbě definitivně dořešit otázku repetování. Většinou je zde hezké opravdu repetice provádět a málokdy je asi budeme chtít opakovat naprosto stejně. Vzhledem k opravdu podrobné dynamice, doporučuji vycházet spíš ze skutečnosti, že žádná dynamická značka neznamena tolik a tolik decibelů, stejně tak není jen jedné barvy. Spíš je zde na místě jemně odlišovat, odstíňovat v autorem daných relacích, než vymýšlet něco „za každou cenu jinak“. Mistrovstvím (či vtipným nápadem) posvěcené výjimky radši jen výjimečně.

Menuet I. patří svým charakterem k vůbec nejpřístupnějším skladbám A. Dvořáka a je vlastně s podivem, proč se (na rozdíl od oblíbených *Dvou perliček*) hraje tak málo. Jednotlivá čísla ani při neumělém provedení na kráse příliš netratí a jsou schopna vyznít „dětsky přijatelně“, můžeme si i vybrat, která z nich budeme hrát a kolik z nich pospojujeme. (Kombinace čísel 2, 3 a 4 se asi pro děti nabízí nejvíc, ale to už je na nás.)

¹ Způsob číslování převzat z kritického (pramenného vydání) kvůli rozlišení pořadových čísel menuetů a jednotlivých jejich částí. Burghauser čísluje (v katalogu i dvoudílném reprintu kritického vydání) vše arabsky a rozlišuje jen velikostí číslic, Starý má naopak vše římskými číslicemi.

² Jeden z úkazů u Dvořáka zcela běžných ohledně „stěhování opusů“ – op. 53 nakonec definitivně získal Houslový koncert. Skladby z uvedeného Tanečního alba, pokud nedostaly svůj opus (op. 28 *Menuety*, op. 41 *Skotské tance*), se někdy uvádějí i jako op. 53a.

³ Za Dvořákova života byly vydány též u Bote & Bock, Berlín 1893.

⁴ Činí tak ale jen v posledním vydání své čtyřdílné knihy „Život a dílo Antonína Dvořáka“ (díl I, vyd. KLHU 1954), bez uvedení důvodu – v předchozích vydáních je časově lokalizuje do běžně uváděného roku 1876. Dle hypotézy J. Burghausera, uvedeně v katalogu, mohly být oba menuety napsány např. mezi 4. 2. 1886 (dokonč. *Smyčcového kvartetu E-dur op. 80*) a 7. 2. 1886 (počátek kompozice *Čtyř sborů pro smíšené hlasy op. 29*) – proto únor a rok s otazníkem.

⁵ Toto Dvořákovi kategoricky vytýká mj. Zdeněk Nejedlý, např. v pojednání *Zpěvohry Smetanovy* (Praha : Melantrich, 1949, str. 129, 222, 226) – celá pasáž ovšem vyznívá jednoznačně jako záminka k vyvýšení Smetanova chápání tanců a ponížení stylu Dvořákova, včetně tanečního názvosloví.

⁶ Týká se bezesbytku prvního z *Menuetů* – u čísla 2 z druhého *Menuetu* je repetice více.

⁷ Číslování taktů je během celé skladby průběžné – rovněž i u druhého menuetu.

4.2.2.1.2 Menuet II.¹ (B 58/2)

Vznik: únor 1876?

Počet taktů: celkem 105 (16+19+16+17+17+coda 20)

Rkp., první vyd., pramenné vyd: viz *Menuet op. 28/I*.

Tato snadná hráčská dostupnost se už bohužel netýká druhého z menuetů. Přestože ani on rozhodně není vrcholně obtížný, nejde tak dobře do ruky a občas je i hlasově trochu zbytečně přehuštěn, což hraní poněkud znesnadňuje.

Úvodní č. 1 (*F-dur*) má vyloženě introdukční ráz. Je stavěno opět důsledně po čtyřtaktích (resp. osmitaktích), de facto nemá motivicky kontrastní díl – vše vychází z hlavního tématu, jakoby slavnostně oznamujícího, že se bude tančit:



Melodický obrys je dále jen intervalově transponován a nepatrně intervalově modifikován, aby na závěr druhého čtyřtaktí (takt 8) se ztišil a přeplynul do uhlazené nálady, jakoby uvádějící do základního ovzduší celé menuetové série. Druhá polovina úvodního čísla, motivicky opět nezměněná, již neopouští základní *pp* dynamiku, a zatímco v první části převládá v tanci spíše rytmus, zde už jasně vede líbezná melodie. Celé toto úvodní číslo má předepsanu repetici (jen jednu, souhrnnou).

Začátek menuetu není technicky obtížný, pokud již dovedeme brát oktavové rozpětí a nesvíráme ruku při přenosech, resp. přesunech čtyřzvuků. Velmi pravděpodobně budeme zvuku i celkovému charakteru menuetu hned od počátku pomáhat pedálem. Velmi malá ruka samozřejmě mezi druhou a třetí dobou skočí na kvintu 1. a 3. prstem a citlivě spojí pedálem, zatímco čtyřzvuky může buď rozložit, nebo v nich vynechat nejspodnější tón – zvukově se tím nic neohrozí. 5. a 6. takt, více „mezi černými“, vyžadují již větší pružnost zápěstí i celkovou flexibilitu obou rukou – pravá na vázání melodie, levá na trochu zbytečný skok na dominantní septakord F^7 . Nezapomeňme, že 5. takt končí odsazením, neřešíme tudíž, jak jej spojit s následujícím taktem, kde si ruce role prohodily a kde v levé samozřejmě nemůžeme otrocky držet první čtvrtku v basu.

Druhá polovina č. 1 by neměla pravé ruce činit obtíže – vzhledem k plynoucímu *pp* charakteru bude dobré postupně ji rozdýchat na uvolněný jednotah, i s „nášlapem“ na 1. dobu v místech, kde se přesouváme do skupiny tří sestupných sext. V taktech 13-14



dle schopností a velikosti ruky stanovíme odpovídající prstoklad (nejde-li v dolních osminách 1-2-3-4, musíme samozřejmě podložit palec apod.). Rovněž levá ruka nemá problém s citlivým doprovodem, pouze ve 12. taktu je na poslední době dosti zbytečný skok na decimu:



Můžeme si celý takt zvolnit, akordický postup si tu o to dost říká, nebo můžeme a vynechat, zvukově se tím opět nic neochudí. Trochu zbytečný je i tvar akordu na 3. době 15. taktu (arpeggio $c-c^1-e^1$), pohodlnější samozřejmě bude prstoklad 5-1-2.

Dětem nejpřístupnější a hudebně z celé série nejpodatřejší je č. 2 (*d-moll*, ale s převahou durovou). Charakter melodie vtáhne do děje snad každého



a pokud by se dítě bálo nátrylů, skladba je hezká, i když se hraje velmi volně. Dbejme na předepsané frázování, nátryly se nám budou i lépe nasazovat, ať již před dobou nebo na dobu. (Protože nad žádným z nátrylů není posuvka, bude vrchní nota nátrylu vždy na bílé klávese, nikdy ne na černé.) Na konci 18. a 20. taktu se snažme rytmicky přesně zakončovat, nedělat z poslední noty osminu (lépe se nám to provede, pokud před spodní dlouhou notou skutečně odsadíme a s následnou šestnáctinou ji skutečně svážeme). Pozor v t. 23, zde je oblouček vždy dotažen až k třetí notě, což je pak několikrát zopakováno i ve druhé polovině skladby. Ta se hraje velmi dobře, jen vždy v předposledním taktu čtyřtaktí², kdy se přidávají sexty a levou ruku na 3. dobu přenášíme, si možná budeme muset trochu zvolnit, abychom neztratili pohodu - charakteru se to tu více než hodí.

Toto číslo má nejvíc repetice ze všech. První osmitaktí je zopakováno (*1.volta - 2.volta*), rovněž druhé opakujeme *1.volta - 2.volta* a poprvé se zde objeví *Da Capo*, s uvedenou *3.voltou*. Vzhledem k žádoucí celkové symetričnosti bych se nebránil i při návratu jednou repetovat (tj. *1.volta + 3.volta*), jinak při opakování něco trochu schází.

Naproti tomu č. 3 (*G-dur*) žádnou zvláštní invencí neoplývá a dá se nejspíš přijmout jako skladba na procvičení uvolněně vázaných sext, doplňkově i jiných dvojhmátů:



Snažíme se pečlivě dodržovat frázování, kterým si i usnadníme volné přenášení ruky. Dodržme i předepsanou dynamiku (poměrně rychlé kontrasty *f-p*), skladba tím přece jen bude hned zajímavější. Ve „čtvrtém“ (tj. celkově 39.) taktu pochopitelně nejde vše svázat doslova – 1. a 2. doba, pokud *a*² vezmeme malíkem, se ještě svázat dá, na 3. dobu už musí být měkký přenos a s pomocí pedálu je iluze legata dokonalá, pokud 3. dobu dáme citlivě,

jakoby se přes ni přeneseme, rozhodně ne silněji. (Zajímavé, že pedál uvádí Dvořák jen v tomto čísle, ovšem pouze první tři takty, čímž chce velmi pravděpodobně naznačit, že dál pedalizujeme stále stejně.) Nátryl na 2. době tohoto taktu je „hudebně čistší“ na dobu, před dobou je zase trochu snazší. Ligatura na d^2 mezi 38.-39. taktem je sporná – vydavatel kritického vydání ji sice doplnil zcela logicky (a „přiznal se k tomu“), ovšem ve dvou dalších obdobných místech (t. 40-41 a 49-50) vždy v jednom hlase ligatura je, ve druhém není. Náhoda? Vázání „nevázatelných“ dvojhmatů řešíme jinak obdobně i v dalších taktech. Ve dvojtaktí 44-45 pěkně odsadíme na druhý z těchto taktů a doby v něm obouručně měkce nasazujeme, byť v tahu (podpořeném předepsaným crescendem) a ani pedál zde nemusíme po dobách striktně měnit. Další dva takty jsou prakticky transpozicí, ovšem ve druhém taktu dvojtaktí tu máme oblouček přes celý takt, což není hráčsky příliš výhodné – chceme-li, aby aspoň nějaký rozdíl ve vázání byl slyšet, myslíme zde na soprán a přenášejme citlivě, uvolněně váhu do jeho provazování. Poslední takty již nové technické ani interpretační problémy nepřinášejí.

Č. 4 (*Es-dur*) přináší rytmus, jaký jsme tu ještě neměli:



Je hezké pohnout tu s tempem trochu dopředu – stupnicové vzestupy hned dostanou lepší dech a švih. Kdo umí citlivě pracovat s agogikou, může třeba i staccatové první 2 takty směřovat dopředu, kdežto další dva, legatové a modulující do lyričtější moll, trochu uklidnit. Nebo nemusíme toto uklidnění udělat tolik, a zato si lyricky vychutnáme druhé čtyřtaktí, melodicky zpočátku s obdobným obrysem, ale s přizpůsobeným závěrem (t. 56-59) – a hlavně, vše už bez staccata, byť portamento na místech bez obloučků se nevylučuje. (Vůbec, ve vypsání teček tu nebyl Dvořák zcela důsledný, což se kritické vydání většinou snažilo dle logiky doplnit, snad správně, ovšem detailně by absenci teček na sporných místech - např. stejně tak v t. 56-57 - musel rozřešit sám autor). A schválně, zkusme si někdy pečlivě zahrát jen ty tečky, které v hranatých „editorských“ závorkách nemáme – týká se celého č. 4 – a zjistíme, že i v tomto tvaru má menuet půvab. Druhá repetic v tomto čísle má naproti tomu jednotnou tvář:



Vůbec poprvé se v tomto čísle objeví forte a uvedený model se třikrát transponuje, se sjednoceným frázováním³ a postupným ubíráním dynamiky. Poněkud otazník je nad délkou čtvrtek tam, kde máme nad nimi v osminách staccato. Je docela hezké a plastické být volně, portamentově zavěšen za spodní čtvrtky, zatímco osminy staccatují (pedál v této části vůbec nebereme, uplatní se až v posledním taktu), ale úplně nutné to není. Rovněž k agogice tu máme značně volnou ruku, zejména k podtržení rozdílného charakteru různých tónin jednotlivých dvoutaktů i k podtržení dynamického vyhasínání - samozřejmě, pokud zrovna zde agogiku zapojit chceme. Rozhodně nám zde jak nenáročná dynamika, tak právě agogika mohou značně přispět k tomu, aby se nám skladba dobře hrála, ruce se neunavily a abychom si všude dali prostor a čas na flexibilitu zápěstí a nikde se a priori nesevřeli. I v taktu 58,



kde, pokud budeme opravdu zeslabovat a v levé vezmeme *des-a* 5. a 1. prstem, vše provážíme zcela uvolněně a hladce, stejně tak na ostatních místech, kde obě ruce hrají společně v osminách.

Při opakování druhé části (*seconda volta*) bez přerušení navazuje předtaktů do č. 5 (*B-dur*):



To je svým charakterem naopak spíše volnější a hlavním rysem i úkolem k řešení tu bude vázaný zpěv v odpovídajícím tahu (ojedinělá staccata na principu nic nemění). Začátečník si zde navíc procvičí i rozdíl mezi triolou a třemi „duolovými“ osminami, v čemž se snadno chybí. Dynamické rozpětí tu máme poměrně velké (*p-ff*), čili vše si procvičíme i v různé intenzitě síly. Pokud si všude zvolíme odpovídající prstoklad, není problém „uvázat“ jakékoli místo s dvojhmaty. Pozor na frázování mezi taktů 72-73 – spodní *b* v pravé se drží, ale mezi *d'* a *es'* dle předpisu odsazujeme, je to i pro následné legato pohodlnější. V t. 75-

76 (i 77) dle předpisu nespojujeme fis^2 a d^2 , akcent na druhou notu tak vyjde pregnantněji. Obdobně vychytáváme analogická místa ve druhé polovině skladby, v taktu 79 (levá $g-es^1$, pravá do toho c^1) dáme pravděpodobně pravou ruku pod levou. Pedalizace je zde naprosto přehledná (na každou změnu taktu či harmonie, na staccatech samozřejmě nepedalizujeme), přestože není vůbec uvedena, až (poněkud nečekaně) na 2. čtvrtce úplně posledního taktu.



Samozřejmě, že v uvedených posledních 3 taktech se bez pomoci pedálu při legatu neobejdeme, mezi takty 83-84 budeme mít v pravé malík 4x, nebo aspoň 3x za sebou – a pak už se zase váže pohodlně. (Nícméně škoda, že konce repetice, zejména druhé, jsou ve stylizaci přece jen trochu zakomplikované – číslo 5 tak mohlo být pro děti o dost přístupnější.) Poznámka editorů 2.volta je tu zcela zbytečná – jde o obyčejnou repetici a podruhé je d^2-e^2 již zdvihem ke kódě,⁴ samotným Dvořákem (resp. prvním vydavatelem) už neoznačené⁵. Protože se jedná o doslovnou reprízu čísla 1 (pouze nastavenou o 4taktový doplněk vytvořený z motivického materiálu tohoto čísla a zakončený akordickými spoji v pořadí VI.-IV.-V.-I. stupeň), hrajeme tempo opět jako na začátku celé série⁶, případně trochu živěji a konec si můžeme agogicky doupravit.

Jak jsme již naznačili v úvodu, druhý z *Menuetů* není zdaleka tak kompaktní a nápaditě vystavěný jako série předchozí. Jako by se invence trochu vyčerpala a nápady byly místy nahrazovány rutinou, někdy přemodulovaností (viz poznámky u jednotlivých částí). Rovněž hráčsky je náročnější, aniž by toto samo o sobě přineslo patřičný efekt, není ani tak přirozeně ländlerový (Berkovec jej ve své knize⁷ odlišuje od prvního, „spíše valčíkového“, charakteristikou „s rozšafnými kroky basů“). Nejlepší tak zůstává č. 2 – jak přirozenou zpěvností, tak i zajímavostí a současně přístupností pro hráče. Zde Dvořák vedl ruku opravdu šťastně – a byla by škoda, kdyby kvůli méně přesvědčivému celku zůstala i tato skladbička zapomenuta. (Pokud nebude pro potenciální zájemce hned úvod nepřekonatelně obtížný, mohli by hrát alespoň č. 1, pro kontrast č. 2 - a kódu.)

¹ Viz poznámku u *Menuetu I.* (*Menuetu II.* se týkají i poznámky 2-7 z rozboru *Menuetu I.*)

² Všechna čísla v této sérii jsou důsledně 16taktová, odlišné repetiční takty (*1. volta* – *2. volta*) nepočítaje.

³ Sjednotili opět editoři (a vyznačili to) – v 1. vyd. (Em. Starý) tečky nemáme v t. 60 (obě ruce), 64 (l.r.) a 66 (l.r.). Viz dále komentář v předchozím odstavci.

⁴ Uvedená čtvrt'ová pauza v 1. vyd. není.

⁵ V *Menuetu I.* kóda označená je.

⁶ Dvořák „úředně“ tempo ani v jednom z *Menuetů* nikde nemění – byť základní *Moderato* budeme samozřejmě dle potřeby, citu a celkové výstavby různě přizpůsobovat.

⁷ Jiří Berkovec: *Antonín Dvořák* (Praha-Bratislava : SHV, 1969 - str. 72).

4.2.2.2 Dumka¹ op. 35 (B 64)

Vznik: prosinec 1876² Počet taktů: 135 Rkp.: soukromý³, fragment skici MČH 1633⁴

První vyd.: Ed. Bote & Bock, Berlin 1879, ed. č. 12605⁵

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1955, ed. č. H 1125⁶

Dumka op. 35 a *Tema con variazioni op. 36* mají k sobě charakterem blíž, než by se zdálo. Jedním ze základních stavebních kamenů ukrajinských dumek, vedle mollového základu a durového středu, je variační princip v krajních částech, zejména v oné rozměrnější úvodní (návrat už bývá spíše reminiscenční) – a vskutku, v obou opusech si Dvořák ohledával a piloval variační formu. V *Dumce op. 35* (i v pozdějším op. 12, stejně jako i jiní skladatelé dumek – Čajkovskij, později Suk) základní obrys a charakter tématu nikde nemění – zato si nejrůzněji zkouší, kam až může dojít zdobením melodie a zejména vrstvením hlasů a kontrapunktů⁷. Nejprve variuje zcela nesměle, třebaže kontrapunkty tu má hned:





Frázování tu má Dvořák velmi podrobně vyznačeno – pokud se je budeme hned od počátku učit, v řadě míst se nám bude skladba lépe hrát a nekonečný řetězec dvojhmatů nás nepohlčí. Prstoklad podrobně značený v pramenném vydání⁸ může být v řadě míst významnou inspirací a základním vodítkem pro alespoň pomyslné vázání dvojhmatů a zpěvné linky. Samozřejmě, že si jej dle potřeby a svých možností dotvoříme, samozřejmě, že nám téměř v každém taktu pomůže pedál, samozřejmě, že při všech přenosech i řetězeních musíme zůstat uvolnění v zápěstí i celé ruce. Podstatně rozhodující o zdárném dechu celé skladby a pocitu hladkého vázání a tahu bude volba tempa a agogiky. Tempové označení *Andante con moto* je zde zcela adekvátní, ♩=bude cca 60, nesmí být statické, ovšem bude podporováno jen jemným vlněním, abychom hned nevystříleli prach a nezačali stereotypním *affettuosem* postupně nudit. Nadhled zkrátka musí být zachován.

Zatímco první repeticce je periodou s rozšířeným závětem (4 + 6 taktů), druhá repeticce, vycházející ze stejného tématu, ale zpočátku v dur, je vystavěná po dvojtaktích a z nepřetržitě řetězcích šestnáctek, až závěr se opět rozšíří, tentokrát o 1 takt. (Pozor na počítání taktů! V pramenném vydání, prakticky jediném dnes dostupném, je číslování posunuto – 6. takt je teprve značen jako 5., tento posun trvá až do konce skladby a nebyl nikdy opraven⁹. Aby nevznikly zmatky v orientaci, držíme se zde číslování v tomto vydání uvedeného. Údaj o celkovém počtu taktů je správný.) Pedál uvedený zde na začátku je pro praxi téměř nonsens, dvojhmaty tu bez jeho pomoci sotva uvážeme



- pokud kvalitně vyměníme na páté z šestnáctin, můžeme i zde směle brát pedál po půltaktech, event. ve druhé polovině taktu jej vzít nadvakrát. Jediná cesta, jak i v tomto místě splnit editorův pedálový předpis, by bylo dlouhé prozpívnutí vrcholového *as*², naopak potlačit spodní *b*¹ a ve druhé polovině taktu jít celkově dopředu – pokud nedojde k oživení, iluze legata nenastane nebo bude toporná. Podobné situace nastávají i ve 2. polovině této repeticce, kde pedál až na jeden detail není uveden vůbec – možná zde tím editor chtěl trochu

odlišit rejstřík či charakter a pokud toto chceme respektovat, vyjde nakonec v praxi opět zásada: zvukově zde střídme, ale ne dogmaticky.

Zabývali jsme se tak dlouho dotyčným místem, protože na rozdíl od mnoha jiných skladeb v této souborné edici, pedál v tomto opusu nemáme nahodilý či náznakový, patří naopak k nejpodrobnějším – nicméně není autorův. Nyní však již následuje (beze změny předznamenání) durová část, jen zdánlivě střed skladby:



Změnu tempa zde nemáme – již samotné dvaatřicetinové zdobnění skladbu spolehlivě oživí coby kontrast k šestnáctinovým dobám. Pokud by se nám to ovšem zdálo málo, můžeme s tempem vtipně hýbat – tj. dvaatřicetiny trochu přirychlit, na šestnáctinách naopak zvolňovat, na 1. dobách dvoučtvrtěového taktu dávat rozjezd nebo nedávat... Kapricióznost této kontrastní plochy se dá vyjádřit mnoha způsoby a skoro nic není „trestné“, pokud to nepřeháníme ad absurdum. Pozor na správné přečtení not ve 20., 22., 24. a 26. taktu – křížek před *c*¹ v housl. klíči neplatí pro tutéž notu v basovém; na příkladu t. 22 a dalších je vidno, jaká by vznikla kakofonie. Pedál je v tomto úseku značen v základních rysech velmi dobře, na šestnáctinách si jím samozřejmě můžeme pomoci trochu víc. Diskutabilní může v tom případě být užití pedálu na staccatových vrcholech (viz příklad t. 22 a dále opět 24 a 26) – ovšem pokud se vtipně odrazíme a vrchol sexty zaleskne, pak pedál vtipnost nerozmaže, naopak zvukově přibarví. Možná ale bude stát za to vytvořit si zde pedál přesně, jak je psán – můžeme po chvíli zjistit, že je postačující a s promyšleným prstokladem tu můžeme jak vázat, tak i bez problémů členit. (Neplatí pro poslední půltakt celé fráze, tam se notový zápis bez pedálu provést nedá.)



Toto pravidelné střídání 2/4 a 3/4 taktu projde jen čtyřikrát (resp. počtvrté se dvojtaktí změní na trojtaktí, beze změny metra - leč princip je stejný) a opět se navrátí oblast hlavního tématu, nejprve vyšperkována nátryly a dvaatřicetinami (princip interpretace je prakticky aplikací a syntézou obou předchozích částí). Značně rozšířená, i extrovertněji vyklenutá je quasi repríza druhé poloviny úvodní plochy skladby, bas postupně klesá do hlubší polohy a chromatiky je tu ještě trochu více. Před rozloženou decimou na zač. 41. taktu si musíme dobře odsadit, jinak bas dobře neprozní. O legato a dlouze znějící tóny se snažíme, jak to jde, s pomocí němých výměn a pedálu se nakonec všude zvládají bez problémů, třebaže se leckterá místa musí hodně promyslet a nacvičit, nemají-li být přibližná. V taktu 51



můžeme v pravé hrát též prstoklad 3-2-2 (místo 3-2-3), zejména pro malou ruku bude pohodlnější. V celém tomto úseku pozor na ligatury, je jich tu opravdu mnoho. Bez přerušení, jen zpomaleným opakováním ostinátního tónu *d* přejde skladba do skutečného středu se zajímavým tempovým označením *Quasi Tempo I*. Chtělo by se člověku tuto část oživit, zvláště když oproti všemu předchozímu začíná značně prostě a zcela bez chromatiky,



ale předpis *tranquillo* nám to nedovolí, budeme tudíž spíše vychutnávat introvertnost těch několika taktů, dlouho v ní Dvořák nevydrží. Po pouhých 8 taktech (byť s repeticí) nasadí téma velmi nápadně připomínající pozdější *Slovanský tanec č. 2* (ostatně i ten má formu dumky, byť neoznačenou) a po introvertnosti není rázem ani stopy:



I zde, po exponování základní periody (kde se snažíme hrát široké legato, jak jen můžeme) začíná Dvořák variovat, byť zde možná trochu začátečnický a chtěně:



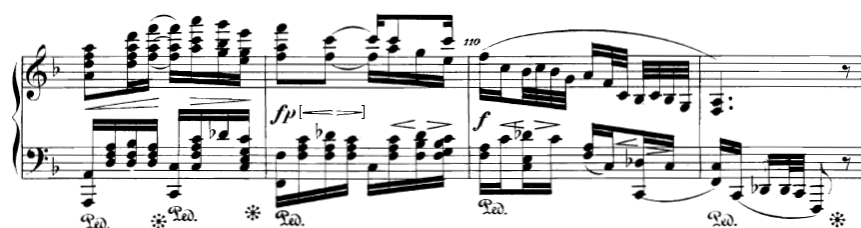
S pomocí naznačeného prstokladu se hraje i takt 85 dobře, pokud chytíme závěrečný bas – zde spíš nemůžeme přehnat potenciální *accelerando*, aby se zvuk v rychlé pedálové výměně nerozmazal.

Téma začátku středu se pak opět vrátí a zde je uvozeno označením *Tempo I*. Možná je jen synonymem pro označení „a tempo“ (dva takty předtím má Dvořák *poco ritard.*), možná se tu Dvořák již nechtěl tolik zadumávat nad něčím, co už známe. (Šestnáctinový pohyb v levé v posledním čtyřtaktu by toto naznačoval, byť zvolnění před fermátou v posledním taktu si asi neodpustíme, ač není psáno.)

Opět se vrátí téma dílu *A* a opět je to jen zdobení základní mollové melodie, byť je nyní zvukově i akordicky do širě rozpoutáno:



Pedál tu ovšem musíme brát na obě poloviny taktu, jinak akordika zoufale nezní. Na psané členění rozložených akordů rozvibrujeme celý loket a stejně tak uvolníme levou ruku, jež má ve 103. a 107. taktu imitaci. Zatímco až do tohoto taktu jsme mohli každý takt hrát na „jednotah“, dál už musíme takty dělit nejméně po polovinách, jinak se zmateme my i posluchači:



V dalších taktech dvaatřicetinová stylizace zůstává, ale již v mnohem širěji vázaných obloucích, byť tempo samozřejmě neklesne. Pozor na tečku na 1. době v pravé (abychom dobře odskočili) a na občas různě rozfrázovanou levou. V t. 116-117 můžeme protipohyb

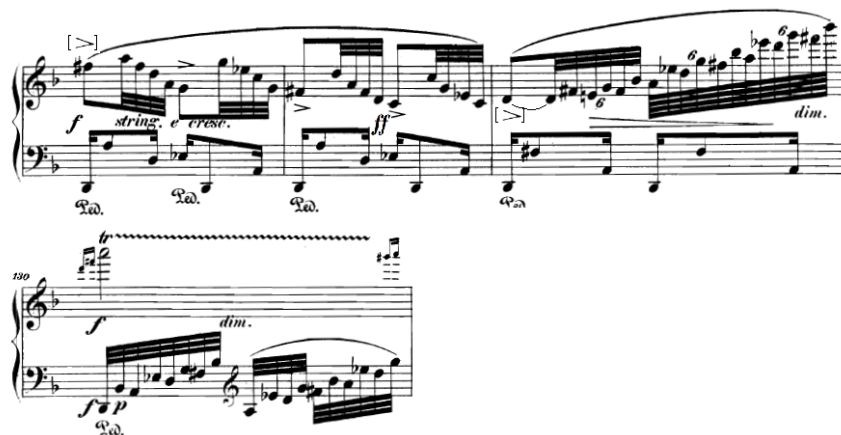
levé i trochu více zdůraznit a do začátku t. 118-119 se nevřítíme, aby ruce zůstaly synchronní – spíš dělíme na šestnáctky:



Následuje fermáta - a po ní závěrečná, již trochu nostalgická plocha. Dynamiku nemáme předepsánu (předtím jsme skončili v *pp*), tempovou změnu taky ne, ovšem v rámci oné nostalgie můžeme ještě dost sagogikou hýbat, dvaatřicetiny (zde snad až zbytečně nadužívané) to umožňují:



Melodie samozřejmě musí zpívat v každé dynamice, nejen ve *f*, do kterého následné takty vyústí, a na poslední dva řádky přichystal Dvořák ještě zrychlování:



V praxi toto *stringendo* půjde bez rizika realizovat jen tak, že takt před ním si raději dobře rozpočteme (máme v něm až čtyřiašedesátiny) a velký skok od basy na začátcích taktů si raději zatěžkáme (jsou to „jen“ šestnáctiny!), zatímco ve zbytku taktu můžeme už zrychlovat. Tato sinusoida nám umožní, abychom neztráceli znělost „startovního“ tónu v levé a vyhnuli se chaosu. Diskutabilní je dynamické označení na konci 129. taktu – viz uvedený příklad. Můžeme samozřejmě stáhnout jen z *ff* do *f*, ale protože předtím Dvořák

dokonce zdvojuje označení diminuenda, spíš měl na mysli následné *f* jako poslední vzrýv, případně výkřik. Je dobré na grupettu udělat crescendo a ve forte vyústit až vrcholovou notu, nebo si toto forte připravit zvolněním a maličkým nádechem před nasazením tohoto taktu. Rozhodně nesmí ono nečekané *f* působit střeleně nebo jako omyl (autorův či interpretův), pak už skladba jenom dohasíná.

Je zřejmé, že Dvořák si na této skladbě teprve osahával principy variační a kontrapunktické práce i formu dumky jako takové. Je to jeho první skladba tohoto názvu, v souvislosti s obecně živě se probouzejícím zájmem o vše slovanské, i možná pod vlivem názorů mladého, slovansky nadšeného Leoše Janáčka, s nímž se v té době seznamuje. Užití kontrapunktů je zde u Dvořáka ještě občas impulzivní, ne zcela propracované, časté užívání dvaatřicetinových hodnot a jejich zpracování je někdy samoučelné, s hudbou ne zcela související. Rovněž variační zpracovávání tématu je dosud na povrchu a mechanické, třebaže tento princip bývá v dumkách jiný než u standardních variací. Zápolí zde zkrátka často ještě umělec a řemeslník, skladba se jeví spíš jako řetězec nápadů než propracovaný celek. Tento celek má však dobrý spád, skladba zní značně upřímně a ani technické nároky tu téměř nikde nejdou nad běžný rámec ve srovnání s jinými autory (byť práce s detaily zde náročná je, pokud chceme skladbu skutečně profesionálně propracovat). V tomto směru Dvořák pianistovi docela vyšel vstříc¹⁰.

¹ Zajímavý a poutavý rozbor pojmu „dumka“ podává Burghauser ve své knize *Antonín Dvořák* (Praha : Horizont, 1985) – str. 23-24 a 29-31.

² Burghauser z neznámých důvodů uvádí v katalogu (ale jen tam a jen u katalogového čísla) za tento údaj ještě v závorce s otazníkem rok 1878.

³ Dr. Jiří Hoppe, Praha, rukopis je spojen se skladbou *Tema con variazioni op. 36. Dumka op. 35* je věnována Olze Hoppeové (sestře jednoho z Dvořákových největších přátel dr. Emila Kozánka z Kroměříže) – asi ne náhodou, neboť Janáček vzpomíná, jak při jedné návštěvě brněnské rodiny Hoppeů „sedla Dvořákovi dumka na duši“. (Zmíněno například ve výše uvedené knize J. Burghausera – str. 30.)

⁴ Od taktu 78 dále.

⁵ Zde (ale jen na titulním listě) uvedena jako *Dumka (Elegie) op. 35*.

⁶ Toto vydání zachycuje i opravy, které Dvořák provedl v rukopise modrou tužkou až poté, co skladba vyšla tiskem – pouze sem z neznámých důvodů nebyla zahrnuta Dvořákova změna *a¹* na *b¹* v pravé ruce na 2. osmině taktu 4 a 31. (Viz předmluva k vydání.) Vydavatelská zpráva v tomto vydání (stejně jako u op. 36) nebyla uvedena samostatně, je zde jen v rámci předmluvy – značně stručná a bez notových příkladů.

⁷ *Dumka op. 12 č. 1* je mnohem více vystavěna na opakování, kde se mění opravdu spíš jen detaily.

⁸ Prstoklad a pedál zde doplnil Karel Šolc. Pedál se nicméně opírá o 1. vyd., zejména v t. 37-73 a 120-134 – liší se jen častějšími výměnami (v pramenném vydání často 2x za takt) a častějšími značkami pro puštění pedálu, kterým se Dvořák nikdy moc nezabýval. Rovněž napsané frázování je ve velké většině zcela shodné, největší odchylky od 1. vyd. v rozmístění obloučků máme v t. 44 a 76.

⁹ Ani ve dvoudílném reprintu kritického vydání z r. 1985-1986.

¹⁰ Skladba pravděpodobně měla světovou premiéru kupodivu ve Vídni, zač. roku 1880, v podání Pauly Dürrnberger. V Čechách našla oddaného interpreta v Karlu ze Slavkovských.

4.2.2.3 Tema con variazioni op. 36 (B 65)

Vznik: prosinec 1876¹

Počet taktů: 492, resp. 447²

Rkp.: soukromý³

První vyd.: Ed. Bote & Bock, Berlin 1879, ed. č. 12066

Pramenné vydání: SNKLHU Praha 1955, ed. č. H 1126⁴

Přestože, na rozdíl od předchozí *Dumky op. 35*, tato skladba již paní Hoppeové věnována nebyla, dochovala se v rukopise ve společném svazku s ní a rovněž rozvíjí variační principy, ovšem značně rozměrněji a propracovaněji. Do formy závažných variací se tu Dvořák pustil zcela naplno, obdobně jako do jen trochu pozdějších *Symfonických variací op. 78*. Samotné téma těchto charakteristických variací (jedno z nejdelších, které ve variační literatuře máme) zabírá plochu celé jedné stránky a samo o sobě je prosté, neokázalé:



Tento „pratvar“ vytváří ovšem pouze předvěti, zatímco následné 7taktové závětí, charakterem zcela shodné a melodicky v prvních taktech rovněž, je už trochu obohacováno



a při opakování celé periody (s nezměněným počtem taktů) zahušťuje Dvořák melodii i doprovodné hlasy stále více. Teprve od 25. taktu přijde melodicky se zdaleka tolik nepohybující díl *b*,



toto dvoutaktí během dalšího trojího opakování přemoduluje do Des-dur a v něm se ozve opět hlavní téma – prakticky nezměněné, jen během 6 taktů (čili o takt více než na začátku) zmodulovavší do závěrečného závětí opět v hlavní tónině (počet taktů závětí zůstal stejný).

Frázování je v celé skladbě značně různorodé – někde jsou širokodeché oblouky klidně i přes 4 takty a občas mohou znamenat spíše jednotící vyklenutí než přímo nepřetržité legato, jinde je zase rozčlánkováno do nejmenších podrobností⁵. V úvodním tématu frázuje Dvořák opravdu značně široce (viz úvodní příklad) – asi chtěl naznačit i velký, zpěvný tah, jenž se samozřejmě od jistého stupně tempa realizuje přirozeněji a snáze, melodie se nerozdrobí a jemné doprovodné akordy tah nerozbijí. Mnohem lepší je zde zkrátka cítit a přednášet téma horizontálně, ne vertikálně, pravá ruka stále vede, levá sice občas nanese téma (jako hned na začátku), ale od nástupu pravé je vždy jasné, kdo je (podbarveným) sólistou. Charakter tématu je ovšem (navzdory postupnému vyzdobování) lidově prostý, introvertní – nesmíme si nevšimnout, že občas sice Dvořák píše crescenda a decrescenda, ale přímé vyznačení dynamického stupně zde během prvních dvou třetin prakticky nepřekročí *p*. Teprve při návratu tématu v Des-dur se skladba vzepne do *f* a současně imitace slyšitelně projde skoro všemi hlasy, ovšem během několika málo taktů klesne dynamika opět do tlumenosti či polosvětla, ve kterém dosud plynula, a už je neopustí. Samozřejmě, *p* ani *cresc.* či *dim.* není přesně tolik a tolik decibelů, žádný autor nenapíše nikdy zcela všechno, ale přesto mějme stále tyto základní ukazatele na paměti – dramatizací hned první strany, jen „abychom náhodou nenudili“, by se autorův záměr značně zkreslil a celková gradace díla by se stěží mohla konat.

Menuetový charakter tématu se nezměnil, tempo v zásadě rovněž ne, ovšem výrazově je skladba značně oživena hned v 1. variaci:



Základem celé této variace je vypointovaný vtíp⁶ v nižší dynamické hladině – polarita staccat vůči vázanému protihlasu plus mrštné dvaatřicetiny na začátcích skoro všech taktů. V této variaci se opravdu vyplatí pátrat, který prstoklad je pro mne nejpohodlnější – v dotyčných dvaatřicetinách nesmí být slyšet žádné přerušení či brzda, ať zde máme tercie nebo sexty s upoutaným hlasem, oboje postupně v pravé i levé ruce. K hladkému legatu nám značně pomůže pedál na 1. dobu – pro posluchače skoro není slyšet, ale s jeho pomocí je vázání mnohem pohodlnější a adekvátní prstoklad se nám tak vyloupne definitivně. (Příklad: chceme-li absolutně svázat noty ve 2. taktu, můžeme samozřejmě hrát 51 41 52, ovšem autorovi disertace se toto místo mnohem lépe a vtípněji realizuje prstokladem 52 51 52 a dojem legata přitom vůbec není narušen. Samozřejmě, blíže nespecifikované označení *c.P.*, tj. *con Pedale* na začátku taktu (nepochází od Dvořáka)⁷ se týká opravdu jen 1. doby, jinak by se staccato a jeho kontrast vůči legatu nenávratně setřely. A ve 3.-4. taktu pedál samozřejmě nebereme.) Občas musíme nacvičit promyšlený prstoklad i v levé – týká se hlavně násazů dvojhmatů po odsazeních, stejně jako občasných němých výměn, pak vše potřebné uvážeme bez pedálu. Víc přijde pedál (zmíněný Dvořákem, ale dál již naprosto nespecifikovaný) ke slovu od t. 12, kdy si při opakování dosavadní plochy často ruce vymění role – pravá zpívá a levá má dvaatřicetiny, ovšem staccato zde nejprve nemá ani jedna, pedál tudíž měníme synkopicky na každou dobu, případně jej můžeme po 1. době pustit a zbytek taktu hrát bez něj, portamento. Od 19. taktu bereme pedál opět jako na začátku variace a stejně tak i v t. 21-22, kde pod zpěvem pravé musí levá ovládnout legato i staccato současně, byť to tak není přímo vypsáno (ale tvar úvodního motivku variace je evidentní):



Úplně přesně toto místo pochopitelně zahrát nejde – linie *fis'*-*h-h* by měla samozřejmě zůstat svázána, naopak *a'* a *e'-gis'* budou staccatované a jen přizvukovat. Na *fis'* se patřičně protáhneme, jinak se samovolně zkrátí a s následným *h* nesváže, naopak *a'* musí opravdu odskočit. („Dlouhokrátké“ *h* v levé na konci taktu pochopitelně zkracujeme.) Jinak pro vše platí principy již zmíněné.

Druhá variace nás zavede do světa schubertovského:



Zatímco v předchozí variaci jsme se spíš drželi pointace rytmu „na tři“, po dobách, zde máme mnohem víc širocodechého tahu a skladbu můžeme, či je přímo žádoucí, dýchat vzrušeněji, základně orientováni po taktech. Aby nám časté a synkopované protihlasy tento dech nekomplikovaly, bude nejlepší naučit se variaci nejprve hrát jako melodii s prostým doprovodem, tj. téměř bez vynášení kontrapunktů (jinak ovšem se vším, co tu máme předepsáno). Zvládneme-li tento základní tvar variace a nezapomeneme, že kontrapunkty jsou zde proto, aby skladbu obohatily, podbarvily nebo jinak ozvláštnily, nikoli aby strhly na sebe pozornost a rozmetaly přirozený dech, pak je můžeme postupně implantovat do všeho, co jsme se už naučili, a skladba se již nerozpadne. První takové protihlasy máme hned v t. 5-6, kde jsou komplementárně rozděleny mezi pravou a levou ruku a vyznačeny akcenty:



Zatímco první čtyři takty variace mají dynamický předpis *p* bez dalších doplňků, nyní bez přípravy nastoupilo *f*. Pravděpodobně tu nebylo cílem změnit skladbu v toccatu – spíš chtěl Dvořák výrazově podpořit tuto (poněkud prvoplánově náhlou) dynamickou změnu a akcenty znamenají především velmi zřetelné vynesení vrchního tónu pravé plus znělé vyznačování pravidelného basu v levé, do kterého by se ruce jinak moc nechtělo⁸. Hlavní kontrapunktická plocha, zabírající úsek od t. 14-28, je již výhradně zpěvná – naučme se ji provolněnou levou rukou vázat, jak to jde (neboli měkce, s takovou sonoritou, abychom tóny ani nevyráželi, ani je nezkracovali, že by až zanikly) a široký tah a zpěv pravé ruky nad tím nesmí být synkopami narušen (pomůže nám, když si poněkud protáhneme první osminu v taktu a zbylé odlehčíme, samozřejmě nesmíme rytmus zkreslit na osminu a dvě šestnáctky):



Nejprve je tento úsek stylizován docela pohodlně – pedál uveden nemáme, samozřejmě jej bereme vždy, kde ruka už nestačí rozpětí či pouhé vázání rukama by znělo neuspokojivě, školometsky. V dalších taktech již nicméně opět předepsán je, levá ruka se nám rozrůstá do širšího rozpětí a užití vícehlasu začíná být značně komplikované:



Nejdůležitější je se s místem „neprat“, dynamika tu začíná *p*, narůstá velmi postupně – klíčové momenty v každém taktu jsou lehké určení společného začátku každé doby (zde myslíme takty pochopitelně „na 3“) a stejně lehké společné určení duolových šestnáctin v době druhé (možno i za pomoci vkusného protažení prvé z nich, doba se tak bez stresu určí ještě lépe). A pochopitelně, při přemísťování z Ges-dur na E-dur ruku v žádném případě nesevřeme, ani podvědomě nezrychlíme.

Závěrečná, dovětková plocha ze sestupných dvojhmátů



je již poměrně snadná. Naučíme se ji vázat co nejuvolněji (maximální dynamika je zde jen prostě *f*!) a jakmile pravá ruka chytí celkový tah (samozřejmě za pomoci pedálu), dodáme do něj pointaci naznačenou pod obloučkem. Levá ruka zcela volně skáče pod pravou a jen dobarvuje – pozor zase, abychom při jejich sehrávání nebyli nepřesní a při snaze o přesnost se tah nenarušil. Nejdůležitější pro levou je samozřejmě první doba, zejména kde ji později máme coby oktávu, a posledních 5 taktů se samozřejmě pedál bere a pravděpodobně i ruce budou rytmicky udávat každou osminu, aby nedošlo k harmonickému zmatení.

Následující, třetí variace má poprvé označenu změnu tempa a plní funkci „Minore“ (byť předznamenání se nezměnilo). Zde se Dvořák zřejmě inspiroval ovzduším nokturen, jak Chopina, tak ještě spíš Chopinových předchůdců:



Interpretační nástraha se objeví hned ve 2. a 4. taktu, kde nás čeká vskutku hluboký ponor do duše a smutku, chceme-li, aby nečekané *fz* a další dynamická znaménka vyzněla přirozeně, nikoli jako karikatura. Dvaatřicetiny tu plní roli melodického pohybu v motivu, po rozpustilosti z 1. variace tu není ani stopy. Obzvlášť zpěvně je musíme hrát, pokud chceme splnit i puštění pedálu na 3. dobu – nic nesmí být odseknuto. Odsazení mezi 1. a 2. taktem je takové, aby se celkový bolestný tah nenarušil, aby se však vrchní *d*² měkce, táhle proslovilo a snaha o realizaci ostatních dynamických znamének je nepřekryla. Hlasy si zde přelévají melodii jeden do druhého, doprovod v levé musí být tak jemný, aby jeho noty nevytvářely s pravou falešnou melodii (je opravdu hodně blízko). Naproti tomu rytmus tohoto místa může být celkově až ve druhém plánu – hlavní je výraz, barvy, první řádek je téměř imprese. Teprve od 5. taktu se pomalu, postupně i rytmus rozdýchává, i dynamika narůstá, aniž by se žal v pravé ruce vytratil⁹. Teprve po vystoupaní do E-dur se nálada

projasní, téměř zklasičtí a překvapivě nepůvodní zrychlující se figurační sekvence nám první expoé variovaneho tématu uzavře:



Na synkopy v t. 19 a dalších nezapomeneme, dobře nás jistí – tomu přizpůsobíme i předchozí accelerando.

Následuje opět počáteční motiv variace, s doprovodem nyní stylizovaným jak uprostřed Chopinova Nokturna c-moll op. 48 č. 1:



Zatímco rozpětí většiny uvedených taktů bez problému poberou ruce prostým prstokladem mezi 5. - 1. prstem, v 25. taktu bude asi výhodnější vzít první dva tóny 5-1 a následně prsty přes palec přehodit. Poslední takt uvedený v příkladu se hraje dobře, pokud ruku jen zcela lehce fixujeme na sexty a jen ji přesouváme (je zde i diminuendo!). Stejným principem ostatně pracujeme i se všemi ostatními, jakoby přes sebe se převalujícími dvojhmaty v pravé ruce. Přestože uprostřed tohoto úseku je naznačeno vzrušení, stejně brzy zas opadne a toto druhé zpracování motivu je celkově kratší, končí v *pp*, ale bez přerušení přechází ve střední část, kde se teprve drama začne vyhrocovat (variace je o polovinu delší než téma či variace předchozí)¹⁰:



Přes neustálý nárůst neztratíme nikdy 1. dobu ani žádný akcentovaný bas v levé a pečlivě, uvolněně nasazujeme každý odtah – myšlení a hraní „na jednu“ se zde neuplatní. Na vrcholu se dynamika nečekaně zlomí, začínáme opět z *p*



a celý zbytek variace je vystavěn ve stejném duchu (i obdobně „vynalézavě“) jako závěr prvního úseku, jen rytmus se postupně zhuští do dvaatřicetinových triol a hlavní crescendo, s neustálým zesilováním a vyústěním do temného *ff* v nízké poloze, nastoupí teprve během sestupu dolů. Technicky tu žádné problémy nemáme, pokud dodržujeme prstoklad a chladnokrevný rytmický rozpočet, zejména na začátcích taktů (něco občas naznačil i autor synkopami). Těžkomyslnými akordy, doprovázenými „tympanem“ levé ruky, variace končí a až v posledních taktech se ztišuje, moll se změní v dur a basový chod *As-Es* plynule přejde do další variace, tentokrát v 4/16 taktu a pro kontrast zdaleka (pocitově určitě, byť počtem taktů nikoliv) nejstručnější, důsledně vycházející z jediného druhu nástrojové sazby¹¹:



Neustálou repetitivní metodou projde motiv postupně tóninovým půdorysem *as – E – cis – gis* a poslední tónina, oscilující mezi dur a moll, zabere nakonec dobrou polovinu této variace, aniž se enharmonicky změní v titulní tóninu. Téměř všude, kde melodii motivu vede pravá, máme na začátku každého taktu od Dvořáka pedál, přestože motiv je důsledně uváděn

ve staccatu. Protože je v doprovodné ruce vždy na poslední šestnáctinu pomlka, nejedná se o pedál synkopický – a dvojhmaty samozřejmě přirozeně uvolněným pohybem „sypeme z rukávu“, jen na ojediněle dlouhé tóny (t.5, 8) se švihem shora zavěšíme. Forte skoro nikde nemáme, čili ruka by se neměla unavit, dle potřeby a pro přehled si můžeme i lehce odsadit a zdůraznit rozhraní mezi dvojtaktími, ovšem ne stereotypně. Plochu, kde se motiv přestěhoval do levé ruky, máme v taktech 23-30, a zde naopak máme poznámku *senza Ped.*, ovšem nikoliv Dvořákovu:



Dobře si promysleme prstoklad levé, hlavně v okamžiku repetování tónu a v okamžiku změny směru (abychom ji nedotahovali křečí), jinak princip platí stejný jako u předchozího a teprve do zcela uvolněné levé se definitivně doučíme, doslova doumístíme příznávky pravé. Pokud i tato bude kvalitně v zápěstí uvolněná, nemusíme ani příliš řešit její staccato, dlouze hrát nebude. Před oktávami si samozřejmě lehce odsadíme dle potřeby. Poněkud matoucí zápis pravé v 39. taktu



samozřejmě znamená dlouze drženou notu dole a staccatem vše ostatní. Sedm taktů před koncem, u akordových paralelismů pravé nad drženou oktávou levé ruky, Dvořák náhle tečky ani odsazení pedálu nemá



a chceme-li zápis splnit, vyjde v praxi něco mezi legatem a portamentem. Snad to tak chtěl, snad si i zde můžeme pedálem citlivě připomoci. (Ovšem poslední 4 takty, kdy šestnáctinový sestup v levé máme opět ve staccatu, už ne.)

Zdaleka nejvirtuóznější variace je pátá,



opět vycházející z jediné klavírní sazby a jediným jejím cílem je, aby pianista předvedl bravuru oktavové techniky. (Označení *Tempo I.* nelze brát zcela doslova – tempo a s ním související výraz nesmějí být opatrnícké, statické.) Máme tu zkrátka oktavovou studii se všemi přednostmi i omezeními, pedálu je zde pomálu (a od autora není vůbec), Dvořák chtěl brilanci asi téměř stále secco, což zdůrazňuje jednak označením *marcatissimo*, jednak stříškovými akcenty skoro na každé notě¹², v levé prakticky bez ustání. Snad je možno se domnívat, že tyto stříšky především znamenají výraz, „nenoblesní“ zvuk, ostré staccatissimo melodie (tomu by svědčilo i jejich umístění např. v 5. taktu), zatímco u levé především znamenají ostrý doprovod, který nicméně nesmí melodii přehlušit. Samozřejmě, že nejhlavnější akcenty přijdou vždy na 1. dobu a pak na většinu míst, kde se mění harmonická funkce, jinak bychom se udřeli. Počkat si na akcenty (relativně, samozřejmě) můžeme zejména před těmi sporadickými místy, kde vidíme v zápisu pedál, odlišnost rejstříku se tak zdůrazní (t. 4, 6, 7 a d.). Od poloviny variace



máme v rytmu latentní synkopy, neboli rytmus čteme po třech, nikoli po dvou – toto přirozeně zdůrazníme, až do quasi návratu od 21. taktu. Zde už nás čeká pouze několikataktoá střídavá oktavová smršť v obou rukou a v původním rytmu, nejprve s rozjezdem a pak naopak s accelerandem až do konce.

Snad Dvořák cítil, že tato přece jen dosti mechanická bravura nepůsobí v kontextu celého díla zcela organicky, snad tušil, že by její náročnost mohla leckoho odradit, proto nakonec tuto variaci (již poté, co skladba vyšla) celou škrtl, s poznámkou „lépe když se vynechá“. Zatímco v „sešitovém“ kritickém vydání (H 1126) v notách nic nemáme, jen zmínku v předmluvě, ve dvoudílném reprintu téhož (H 7040) máme uvedeno „Vide“. Je to zcela

ojedinělá různice mezi jinak notově zcela totožnými vydáními. Kdo má oktávy na mezinárodní úrovni, nechť se tuto variaci naučí v tempu co nejbravurnějším.

Obě variace s toccatovitým charakterem si vynutily naprostý kontrast – variaci chorálovou:



Svět původního tématu jako by se nám znovu připomenul, ale v stavu zahloubaném, kontemplativním. Tato v pořadí šestá variace vyžaduje představu kostela a přítomnosti v něm, vyžaduje i posvěcení občas nečekaných harmonických spojů a změn, abychom je před posluchači obhájili. (Dvořák tu moduluje doslova po regerovsku.) To vše s hlubokým ponorem a klidem, jenž ovšem nesmí být mrtvý nebo rozdrobený – tempo v záhlaví nemohlo být napsáno lépe. Hrajeme měkce přeplyvajícíma rukama, abychom nikde „nezahranili“, nejvyšší dynamický vrchol (*f*) je i na nejvyšším tónu ve 13. taktu, ale i tam to stále plyne¹³. U předdimenzovaného rozpětí, resp. drženého spodního tónu v levé ruce v t. 22 a 24, samozřejmě držíme bas jen tak, jak můžeme.



Jako jsme měli (byť přímo neoznačené) scherzando coby kontrast hned na začátku 1. variace, máme ho i teď, v další variaci – a opět trochu jiné¹⁴:



Napohled je 7. variace vystavěna v duchu Cramerovy etudy, ale působí velmi svěže. Pedálem se v zápisu šetří a je výhradně od editorů – poprvé se na okamžik objeví, když si ruce vymění role,



pak se jím podporuje cinkání v nejvyšších polohách klaviatury, zřejmě abychom dotvořili iluzi rolničků,



ale jakmile sestoupíme do středních poloh, opět pedál značen nemáme. Střídmým pedálem si můžeme pomoci i v taktech 10-11,



jinak se tu totiž akordy úplně svázat nedají. Dvaatřicetiny jsou v pravé i levé často frázovány dlouhými obloučky, u levé navíc s poznámkou *sempre leggiero* – obloučky navíc hezky naznačují i *sempre legato* (zejména tam, kde nejsme pod pedálem – *non legato* dvaatřicetin se v této variaci prakticky neuplatní). Rovněž dynamika (s jediným mžikovým vrcholem *f* ve 22. taktu) se tu drží značně při zemi, jako by ani ona nechtěla narušit samovolně šumící krásu „an sich“, ke které už není zapotřebí přidat skoro nic.

A následuje závěrečná, osmá variace, nejrozsáhlejší ze všech, jež by měla být vrcholem celé skladby. Začátek variace však neslyne zvláštní originalitou,



jako vyvrcholení bychom asi čekali rozhodně více. Musíme hned od počátku hrát s velkým ohněm a vychutnat si všechny vypsane akcenty, zejména pronikavě hrát ty na dlouhých notách – nebo taky hrát skutečně jen *Un poco più mosso*, ale zato s železným rytmem, jenž se svou zaťatou pravidelností a ostrým staccatem na šestnáctinách (viz pedálový předpis, žel opět jen editorův – ale šestnáctinové akordy pod pedálem by tu opravdu zněly příliš konvenčně, tuctově) neúprosně sune kupředu. Jinak relativně menší invenci v této ploše nepomůžeme. Pokud nemáme opravdu velkou ruku, akordy v závěru první periody



nám budou pro levou nepohodlné – tam, kde nevezmeme 5-3-2-1, budeme muset švihem zahrát 5-2-1-2 a před touto změnou radši nespěchat, abychom nehráli nečistě. Zač. taktu 16 hrajeme pochopitelně stejným rozkladem, popřípadě c^1 vynecháme, opravdu to slyšet není (a pedálem nám zde poprvé pomohl i sám Dvořák). Změna stylizace nastane až od 30. taktu, v plynulé návaznosti:



30. takt se nejlíp hraje, pokud budeme ruce zcela přesně frázovat, jak psáno – rytmus neutěče, ruce se nerozjedou. V t. 33-35 je otázkou, zda vázat šestnáctinové trioly – protože

jsou doprovodné, je konečné řešení spíše marginální, hlavní jsou oddělované, rytmotvorné osminy s akcenty, bezpečnější je příliš nevázat. Nejobtížnější je samozřejmě takt 34. Čím lépe si na něj odsadíme a s čím větším požitkem nasadíme dlouhou první dobu (viz akcent v levé, ale týká se i pravé), stejně jako ostatní prodloužené šestnáctky (opět nás jistí hlavně neutíkající levá a vynášení sopránů pravé na osminových dobách), tím větší je naděje, že tímto místem projdeme bez nebezpečí a nebudeme ve stresu. Prstoklad je nejlepší dodržovat, jak psáno, sled prstů 1-2-3 na doprovodných triolách můžeme dle potřeby zaměnit na 1-2-1, na dvaatřicetinách se nesmíme rukou zaseknout, plní zde „jen“ funkci melodické výplně¹⁵. Před taktem 35 je důležité dobře odsadit, jinak se nemusíme trefit a rytmus taktu smažeme. A téměř naprostou absenci pedálu tu nebereme zcela vážně, dlouze akcentované tóny bez něj přirozeně nezní.

Uvedené principy platí i pro všechny další takty této plochy, žádný už ale není ošemetnější než takty výše jmenované. V 50. taktu, jímž začíná dvaatřicetinová přechodová část, si dobře udáme začátek 2. doby a v následujícím taktu si raději citlivě zvolníme, snadno bychom zde jinak z rytmu vypadli nebo z častých změn v pravé ztuhli. Pravá totiž změní dvaatřicetinové kvartoly na sextový trylek, stane se doprovodnou, zatímco levá ocituje dobře známý motiv a pravá jej pod sextolovým trylkem ještě kánonicky zaimituje:



Takt 54 se hraje bez problémů, pokud nezačneme levou svírat a koncové šestnáctiny si klidně vyhrajeme. Rovněž takt 55 není obtížný, pokud na jeho začátku nemáme v levé stres z nóny (lepší užít na začátku prstokladu 1-2-1 než 1-1-1) a uvědoměle, průrazně (byť samozřejmě uvolněně) nasadíme hned první *des*² v pravé. Na 56. takt musíme mít zcela uvolněnou pravou ruku v zápěstí na rotační pohyb - zvlášť uvolněná musí být palcová strana, palcem zde melodii doslova házíme. Vypočítávat zcela přesně rytmické poměry je zcela zbytečné, resp. je už nadstandardní. Základní plynulosti, hlasové přesvědčivosti a rytmické sdělnosti dosáhneme, pokud dvaatřicetiny v levé zahrajeme vždy s 5. notou sextoly v pravé - a toto

může být pro nás „základní tvar jistoty“, kterým posluchače plně uspokojíme. Můžeme si také pomoci zmíněným citlivým zvolněním, i během taktu 53 a další takty si zahrát v trochu pohodlnějším tempu – pokud toto nepřekročí jistou míru, nebude to nelogické. A ve zvolnění pak třeba i lépe zvládneme onen zcela přesný rytmický poměr, jak je proporcionálně naznačen v notaci. Každopádně, na zvládnutí těchto několika taktů, zpracovaných Dvořákem trochu mechanicky, by neměla celá variace stát a padat.

Dvaatřicetiny se uklidnily – a nastupuje reminiscence na hlavní téma,



jež vystoupá do sfér jako od pozdního Beethovena



a beethovenovský svět nemizí ani v rozměrné kódě, jakoby inspirované hlavním tématem 1. věty Beethovenovy 8. symfonie, ač jako plagiát nepůsobí



a po beethovenovsku i narůstá. Skoků v t. 90 a hlavně 91 se netřeba vůbec bát, pokud neznervózníme a neporušíme onu beethovenovskou „disciplínu citů“. V t. 90 se na rozestupy v levé klidně připravíme (můžeme si vkusně dát i akcenty na zač. 3, event.. i 2. doby), v následném taktu využijeme napsané akcenty a v obou taktech široce zpívá pravá, pak máme čas na všechno. S pomocí rytmické disciplíny i (opět neautorského) pedálu zvládneme i následující takty, Beethoven se postupně mění v Liszta a na přirozeně narůstající pohyb až do čtyřiašedesátin naváže neoznačené, ale logicky vyplývající efektní 8taktové stretto



postupně se zahušťující do oktáv. Dva secco akordy – a nyní máme od Dvořáka dvě možnosti: buď zakončit třetím akordem, rovněž ve *ff*, nebo si ještě, coby uzavírající se kruh, prožít v *pp* desetitaktovou reminiscenci na nezměněné úvodní téma variací a posléze desetitaktovou reminiscenci na kódu, ovšem již stále na tónice¹⁶. Dynamika se už nezměnila, nikam už se nepádí (Dvořák „jistí“ předpisem *molto tranquillo*) a skladba končí široce rozloženým arpeggiem – stejným jako ve zkrácené verzi, ale tentokrát naopak v *ppp*. Je konec.

Tema con variazioni op. 36 (premiérován Karlem ze Slavkovských, ovšem až v r. 1881) má mezi Dvořákovými klavírními skladbami ojedinělé postavení. Když odmyslíme některé části z vrcholného op. 85 zralého Dvořáka, vyžaduje tato skladba od interpreta místy až nejvyšší stupeň brilantní virtuozity, což je přístup, se kterým se u Mistra jinde v takové míře nesetkáváme. Dvořák si zkrátka evidentně vytkl cíl vytvořit brilantní, přitom obsahově naplněnou kompozici, a nutno říci, že tohoto pro něj nepřiliš typického úkolu se en gros zhostil se ctí, aspoň co se samotných not a dynamické výstavby týče - virtuosové v tomto díle vskutku najdou skladbu, ve které mohou své umění prodat. (Ostatně, několikrát tuto skladbu v Čechách uvedli i cizinci – Bulharka Rumjana Atanasova na soutěži Pražského jara 1963-zvítězila, 15letá Christine Wildner z NDR na soutěži v Ústí nad Labem 1972-byla třetí, možná i další... A Stefan Veselka i Inna Poroshina, realizátoři souborné dvořákovské nahrávky, pochopitelně tuto skladbu nevynechali.)

¹ Údaje o dataci viz *Dumka op. 35*.

² Jednotlivé variace mají různý počet taktů (44+43+67+53+25+41+45+129) plus 45 taktů tématu. Takty jsou (v pramenném vydání) u každé variace číslovány separátně. Pokud se uchýlíme k dvěma možnostem skrtu (celá 5. variace a 20 taktů v závěru poslední, 8. variace), dostaneme se v součtu k druhému celkovému číslu taktů.

³ Dr. Jiří Hoppe, Praha - spojeno s op. 35.

⁴ Samostatná vydavatelská zpráva v tomto vydání chybí – je zde pouze v rámci předmluvy, bez notových příkladů.

⁵ V tomto jsou docela velké rozdíly mezi 1. vyd. a pramenným vydáním – např. hned v oblasti tématu má 1. vyd. souvislý oblouk mezi t. 25-33, kdežto v pramenném vyd. se frázuje po dvoutaktích a na rozdíl od 1. vyd. tu jsou drobné obloučky i v levé. Podobných případů, stejně jako s často vynechávanými tečkami v 1. vyd. (nejčastěji plošně v celém taktu), máme v této rozměrné skladbě docela dost.



⁶ 1. vyd. označení *fp* (ani jinou dynamiku na začátku) nemá.

⁷ Pedál je v pramenném vydání značen dosti nepřehledně. Uvádí se dvojí velikostí písmen *P* a *x*, drobnější typ písma není Dvořákův, ovšem velmi často máme např. velké *P* (= Dvořák píše) a malou značku pro puštění (=Dvořák nenapsal, viz mnohokrát v této práci zmiňované Dvořákovo sporadické uvádění momentu puštění). Nadto v drobném písmem psané poznámce pod čarou „*P (Dvořák)*“ není na první pohled vůbec jasné, která velikost písma vlastně odpovídá Dvořákovi a která ne. Pedagogičnost a kritičnost vydání se tu zkrátka trochu nežádoucne smíchaly do sebe (v ostatních opusech souborného kritického vydání bylo od tohoto způsobu naštěstí upuštěno).

⁸ Absence akcentu na poslední době 6. taktu v pravé snad souvisí s absencí dvojhmatu na přesně stejném místě – jinak by se jednalo nejspíš o omyl.

⁹ V 1. vyd. máme v 8. taktu levé samé dvojhmaty a žádné pauzy – došlo k chybě při čtení rukopisu. Analogický 10. takt je správně.

¹⁰ V t. 39 a 41 má 1. vydání na 2. a 3. době v levé tercii *g-b, es-g, g-b*. A *fis*^l na zač. 3. doby pravé ve 44. taktu nemá 1. vyd. v závorce.

¹¹ Tempo je zde *Allegretto scherzando* ()¹, ovšem v rkp. máme *Quasi l'istesso tempo* ()².

¹² Obdobně jako v celé skladbě se staccaty, ani důsledné akcentování nemá 1. vyd. ve všech taktech, na rozdíl od kritického vydání.

¹³ Pedálu zde bohužel máme předepsáno pomálu – a sám Dvořák jej má až na zač. posledních dvou taktů.

¹⁴ Na poslední šestnáctinu v pravé ve 2. taktu má 1. vyd. *es*^l (nikoli *fes*^l).

¹⁵ Skoro bych se vsadil, že před závěrečnou notou tohoto 34. taktu zapomněl Dvořák napsat odrážku, melodický průběh by tak byl logičtější, analogický s takty 31-32.

¹⁶ Dvořákovo potenciální *Vide* je opět v notách uvedeno pouze v „modrém“ dvoudílném reprintu kritického vydání – v pramenném vydání je zmíněno jen v předmluvě (a v 1. vyd. není vůbec, Dvořáka i zde napadlo až po vytištění).

4.2.2.4 Skotské tance¹ op. 41 (B 74)

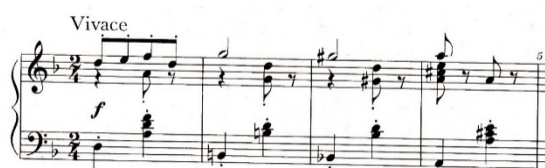
Vznik: listopad nebo prosinec 1877 Počet taktů: 255 Rkp.: nezvěstný, jen 1str. skica MČH 1636²

První vyd.: Emanuel Starý, Praha 1879 (bez ed. čísla) a 1882 (in: *Taneční album op. 53*, ed. č. 2)³

Pramenné vydání: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3214 (*Tance*)

O genezi *Skotských tanců op. 41* nemáme žádných podrobnějších zpráv. Dle dochované skici můžeme celkem přesně určit dobu jejich vzniku (viz pozn. č. 2), dle charakteru můžeme vysledovat jejich příbuznost i podobnou formální stavbu jako u *Menuetů op. 28*. Mohli bychom je brát i jako symbolické završení úvodní etapy Dvořákovy klavírní tvorby, ve svých počátcích vycházející z venkovského tance jako primárního inspiračního zdroje – nejprve na bázi užitekosti (první polky), posléze se již umělecky přetavujícího. Nesmíme však zapomínat, že v té době má Dvořák již stvořen nejen *Klavírní koncert op. 33* (1876), ale ze sólových skladeb např. *Dumku op. 35* a především jeden z nejvýznamnějších opusů, *Tema con variazioni op. 36*, a všude se již pohybuje inspiračně i umělecky na nesrovnatelně vyšší úrovni a v mnohem rozmanitějším spektru. Berme tedy *Skotské tance op. 41* jako doznívání či spíše „přeznívání“ jisté epochy, kterou měl v té době už spíše za sebou. (Všechny další taneční inspirace, počínaje 1. řadou *Slovanských tanců* z následujícího roku, mají pečeť umělecké osobnosti i zvládání kompozičních problémů mnohonásobně vyšší a s předchozími „otisky taneční inspirace“ je naprosto nelze srovnávat.) Navíc, tyto *Skotské tance* patří svým charakterem k „nejkosmopolitnějším“, skutečná osobnost Dvořáka zde, snad vzhledem k „nečeskému“ názvu, byla až příliš potlačena.

Tance jsou stavěny po pravidelných repetovaných osmitaktích (celkem 29 plus 16taktová kóda), tato osmitaktí někdy spřahuje do dvojice, což je naznačeno i číslováním 2.-5. v dochovaném fragmentu rukopisu, vždy důsledně po 2x8 taktech. (Toto číslování však v tištěných vydáních schází.) Tóniny zde střídá (*d, F, B, G, e, C, Es, g, B, A, F, Des, cis, As, E, a, C* a návrat *d*) – někde navíc osciluje mezi dur a paralelní či stejnojmennou moll nebo obráceně, ani předznamenání někde důsledně nemění. Úvodní téma poněkud připomíná hlavní téma 3. věty zmíněného *Klavírního koncertu op. 33*,



hned druhá část osmitaktí je v pravé trochu přehuštěna a levá zaměstnána skoky:



Obě a (a^2 i a^1) ve 4. taktu v pravé jsou skutečně osminy, a^2 nepředržujeme. Ve druhém osmitaktí dejme pozor na dodržování předepsané délky not – první čtvrtka je vždy tenuto⁴,



poslední 2 takty nejsou pro pravou moc pohodlné, osminy se hrají nejlépe analogicky staccato (co nejodlehčeněji), zatímco levou vážeme. Druhou možností ovšem je hrát v dotyčných taktech vše legato a pedalizovat. Třetí a čtvrté osmitaktí střídají v pravé staccatové osminy a odtahy, s typickým „pádem“ na dlouhou notu,



levá ruka vždy jde první polovinu osmitaktí synchronně a posléze je v osminách. V prvním z těchto osmitaktí nemáme v levé tečky, můžeme tudíž hrát ad libitum, ve druhém naopak tečky máme, ale s upoutanými vršky levé, jež se lépe hrají vázaně (2-1-2 nebo 1-2-1). Staccata hodně krátce odlehčujeme:



(Odlehčovat naopak palce musíme předtím v 23.-24. taktu pravé ruky, zatímco vršek vážeme – jinak se nám sexty nebudou dobře hrát – viz ukázkou:)



Poprvé nastoupí fortissimo (na 4 takty) – dbejme na dotažení legata v pravé, staccato tu nikde nemáme.



Ještě více legata v pravé má další osmitaktí (přes celé čtyřtaktí), levá opět může ad libitum (staccato, portamento, nebo s pomocí pedálu odtah či legato). Závěr osmitaktí nejde úplně svázat:



V téměř heroickém duchu nastoupí dvojice sedmého a osmého osmitaktí:



Pozor na dotažení obloučku až do 52. taktu (podruhé je to jinak), osmina na zač. 50. a 54. taktu by měla být spíše portamento. Legato je bez pedálu nepohodlné, pravá ruka se mezi černé klávesy obtížně dostává. Druhé z osmitaktí má naopak téměř vše staccato.

Vylehčeně oktávové (s pomocí pedálu)⁵ je 9. osmitaktí. Pozor na různorodé frázování (a ne vše je autorovo):



Toto osmitaktí jako první není tonálně završeno, moduluje hned dál do téměř stejného, pouze už (ani v jedné ruce) nevyoktávaného úseku.

11. osmitaktí zní při absolutním dodržení tempa značně překotně, nejen kvůli přítomnosti triol. Je dobré trochu zde tempo i výraz podsadit, „zlyrizovat“, byť tah se nesmí ztratit:



V taktu 90 (levá ruka sestup osminová triola *g-d-G* a bas *G1*) je lepší pod pedálem skočit (5-5). V podobné triolové náladě, byť již nekontrapunktické, se nese další osmitaktí, zatímco 13. osmitaktí znamená návrat nálady i tempa:



Pozor na ligaturovou synkopaci, jde skoro až do konce. 14. osmitaktí je jednoznačně útočné,



vzhledem k sérii akcentů budeme asi volit oktávy v pravé ruce spíše kratší a bez pedálu, zatímco v levé může uspokojit vše. Druhá možnost je hrát obě ruce zemitěji, s pedálem. Konec druhé půle vyznívá poněkud neuměle:



Naopak základní charakter 15. osmitaktí je cupitavý,



třebaže ve druhé půli se přenese téma do levé ve forte. Přestože v posledním taktu máme zeslabovat, další osmitaktí, nastupující bez přerušení, je secco vyakcentováno,



i když se ve 2. půli hned vrátí téměř do cupitavosti předcházejícího. Rovněž dál se pokračuje bez přerušení a kvůli synkopám si poddělíme, jinak vyvoláme dojem chvatnosti:



Snažíme se tu opravdu pečlivě vypracovat frázování a dlouhé noty v pravé nezkracovat – v silící dynamice by leccos znělo nepřírozeně, usedle, ale v pianovém, švitořícím rejstříku se takto hrát dá. Pedál bereme buď po taktech, nebo polovinách taktů, zatímco na začátku staccatované druhé půle jej nebereme vůbec a předposlední takt (s vzestupnými čtvrtkami a již ve forte) zní mnohem lépe s tečkami bez pedálu, byť zde nejsou uvedeny.

Poslední dva takty Dvořák zopakuje i na začátku dalšího osmitaktí, zatímco v následujících dvou taktech musíme naopak vše dovázat:



Teprve zde skončila série nepřerušene na sebe navazujících nebo aspoň příbuzných osmitaktí. 19. osmitaktí sem přinese náladu chopinovského nokturna, přestože tempo se „úředně“ nezměnilo:



V každé z polovin máme jednu nástrahu ve frázování, budeme se je snažit prodýchnout dle předpisu a v úplně posledním taktu nebudeme uchvátání.

Tónina se nezměnila a vázané osminy rovněž ne, jen dynamika narostla a vzdušnost zmizela ve 20. osmitaktí⁶. Je sporné, co máme vynášet spíš a v jakém stylu:



Tečky tu sice nemáme, až značně nečekaně v úplně posledním taktu, a pokud budeme vše předtím hrát portamento, dá nám velikou práci, aby konec nebyl karikaturou. Vzhledem k tomuto kontextu není chybou, jestliže všechny čtvrtky budou zde kratší, nebo aspoň dva či čtyři takty před koncem. V prvních 4 taktech se navíc rozhodneme, čemu dáme přednost – zda pokračovat v (charakterově trochu odlišeném) zpěvu osmin, nebo od počátku povede charakter a rytmus tohoto úseku levá ruka.

21. osmitaktí je jen velmi prostě stylizovaná transponovaná repríza úvodu, totéž je i v dalším, jen s přenesením melodie do levé. Skokové 23. osmitaktí, ač by mohlo být i ve forte, má kontrastní *pp*



a před posledním taktém nesmíme ztuhnout:



Na sexty si najdeme pohodlný prstoklad, dobře si na ně odsadíme a rozložení akordu začnou ruce naráz spolu.

Po dalším osmitaktí, opět citujícím hlavní téma a s pěknými sekvenčními harmoniemi, nastoupí dvojice 25.-26. osmitaktí s ostře tečkovaným rytmem:



Pozor i na frázování – oblouček do třetího taktu nepřetahujeme! -, stejně tak pečlivě vypracujme i poslední 4 takty druhého z osmitaktí, včetně dynamiky a dobře zachyceného basu:



Nepatrně táhleji můžeme hrát 27. osmitaktí, jako poslední připosednutí před závěrem – má značně odlišný charakter a velké rozpětí v levé ruce nás ani příliš rychle nepustí dál (byť tah se ztratit nesmí). Téma jako by trochu předpovědělo téma 6. *humoresky* z op. 101:



Basové G v 217. taktu včas zachytíme do pedálu a účinněji zní před dobou, totéž i decimy v a-moll, pokud je rozkládáme.

U velmi nepůvodního předposledního osmitaktí



se tempo samozřejmě opět vrátí. 29. osmitaktí je doslovnou reprízou naprostého začátku (zde v *mf*) a konec završí 16taktová kóda, reprízující tento návrat tématu nejprve zcela a podruhé z poloviny v postupně se zeslabujícím „fagotovém“ rejstříku levé ruky – poprvé ve staccatu a naposledy v legatu:



Agogika tu není psána, ale nic nám nebrání, abychom prvních 8 taktů kódy trochu oživili, legatovou reminiscenci vychutnali zvolněním (pedál není potřeba) a poslední čtyři takty



vzali v bezpečném oživení, třeba až v prestu – pak i absence teček ve 252.-253. vyzní docela přirozeně.

Škotské tance op. 41 byly Dvořákem pravděpodobně zamýšleny jako lehce nahozená skladba (resp. plynoucí řetězec skladbiček) pro bezproblémové muzicírování, v duchu F. Schuberta. Tento záměr ne zcela vyšel - pokud chceme mít skladbu vsutku poctivě, pečlivě vypracovanou, budeme muset na řadě míst řešit různé nepohodlnosti a leckterá další místa opravdu hodně cvičit. Dvouruční verze je opravdu spíše skica, ani invenčně se nemůže rovnat stejnojmenným skladbám Beethovena či Chopina. Je možné zkusit hrát tyto tance ve výběru, ale mnohem lepší je z tohoto pohledu verze na 4 ruce (poprvé vydaná rovněž u E. Starého, ed. č. 513, ale bývá vydávána i průběžně – protože tuto úpravu provedl Dvořákův přítel Josef Zubatý, lze předpokládat, že ji Dvořák schválil). Tu s chutí zvládnou i schopnější děti (technická náročnost se mezi ně krásně rozdělí) a muzicírování ve dvou je zde opravdu zábavné.

¹ Dvořák běžně píše (a rovněž v 1. vyd. je uvedeno) *Škotské tance*.

² Skica je na rubu rkp. mužského sboru *Píseň Čecha* (psaného v listopadu 1877, dle toho je usuzováno i na dataci) a obsahuje prvních 74 taktů, dále ještě 5 taktů pro pravou ruku, ale ty přeškrtnuty a shodují se s dalším průběhem jen zhruba harmonicky. Původní název byl *Ecossaise*. *Škotské tance* – slovo *Ecossaise* bylo posléze přeškrtnuto a místo toho napsáno *Schottisch*. Opus rukopis nemá.

³ Za Dvořákova života vyšly též u Bote & Bock, Berlín 1893 – ovšem s využitím původní rytby E. Starého.

⁴ První vyd. uvádí v 9. taktu pod čtvrtkou v pravé (ale jen tam!) tečku – jde pravděpodobně o nedopatření. Délky not jinak sjednotilo pramenné vyd. s 1. vyd. – rkp. v tomto směru není zcela dotažen.

⁵ Zde máme v této skladbě vůbec poprvé označen pedál. Jinak se vyskytuje pouze v 12., 19., 23. a 26. osmitaktí, resp. od taktů 91, 149, 181 a 209.

⁶ Takty 157-160 byly psány v dosavadních vydáních sice beze změny předznamenání, ale v Cis-dur. Pramenné vydání toto enharmonicky sjednocuje do Des-dur.

4.2.2.5 Furianty op. 42 (B 85)

Dvořák napsal i dedikoval virtuosu Karlu ze Slavkovských, jenž se tak oddaně předtím ujal jeho *Klavírního koncertu* i jiných skladeb¹. V tomto případě se Dvořák snažil napsat efektní, dobře znějící klavírní kusy, možná jako odměnu či kompenzaci za občas zvukově neprůrazný klavírní part výše uvedené skladby, a Slavkovský mu oba furianty také premiéroval, na prvním Dvořákově samostatném autorském koncertě, dne 17. 11. 1878 na Žofině. Bohužel ve vcítění se do bravurní stylizace je zde Dvořák ještě dosti na začátku. Nejde o hudbu jako takovou, ta je zcela přehledná, odvázaná a poslouchá se dobře², byť přímo „pravé“ furianty, se střídáním dvou- a třídobého metra, to nejsou³. Nicméně je znát, že autor nikdy sólo virtuosem nebyl, třebaže jeho klavírní tria či ostatní komorní skladby, jež si běžně hrával sám, rozhodně nejsou snadné a neefektní. Snaží se sice zde vykresat z klavíru maximum lesku a znělosti, jistě i spoléhá na obrovský potenciál vyhlédnutého interpreta, jenž oddaně nacvičí a zahraje vše – ale většina schopných virtuosů dá asi nakonec přednost skladbě, kde se tolik nenadře a efekt bude přinejmenším stejný, včetně slavného jména skladatelova.

4.2.2.5.1 Furiant op. 42 č. 1 D-dur (B 85/1)

Vznik: 29.5.-12.6. 1878

Počet taktů: 292

Rkp.: MČH 1595

První vyd.: Ed. Bote & Bock, Berlin 1879, ed. č. 12067⁴

Pramenné vydání: Editio Supraphon Praha 1967, ed. č. H 2654

V prvním z těchto furiantů (D-dur) se občas jen obtížně hledá takt, jenž by nebyl někde „přeurčen“, tzn. kde by nebylo zbytečně mnoho not ve vícezvucích, zbytečná hustota stejného či neobratná, plynulou interpretaci komplikující stylizace. Setkáme se s tím už na samotném začátku:



Již v 1. taktu je poslední trojzvuk v levé nadbytečný, totéž i následné dvě osminy v taktu dalším. Prosím, pokud dáme do jednoty brilanci a vnitřní klid (včetně předchozích odsazů a nádechů), nakonec nějak plynule toto zahrajeme – ovšem zač. 4. taktu se nám nezatěžká už jen s obtížemi, pokud si před ním oběma rukama opravdu dobře neodsadíme. Možná to tak chtěl – jen kdyby takových míst nebylo ve skladbě příliš, příliš mnoho. Rozporuplné je udané tempo *Allegro con fuoco* - přinejmenším v prvních dvou stránkách, pracujících s hlavním tématem, nemáme předepsáno forte až tak často a vlastně i označení *fp* a *fz* na začátku některých taktů (1., 5., 17., 41.) mohou znamenat spíše důraz na první z šestnáctin než skutečné forte (pokud zde vyloženě nechtěl efekt subita – a pokud nepsal, i v dalším průběhu, tato označení spíš nahodile). Diskutabilní je též označení pedálu – Dvořák zde (až na jedinou výjimku – t. 24) nikde nenaznačí moment puštění a chceme-li hrát vtipně, s jiskrou, pak chtě nechtě na udaná staccata brát pedál sotva můžeme. Některé další případy „přeurčení“:



a zejména další ukázka,



kde by se nám přitom pod celistvějším obloukem (jako máme v levé ruce) hrálo docela dobře, odsazování bude opravdu spíš jen tušené a přízvuky na *fis*³ lehce vyznačované. Před triolou si musíme dobře odsadit či triolu opravdu předepsanými akcenty zapesantnit (případně oboje), jinak se nám následný rozklad čistě nepovede nebo něco nezazní. (Grupetto bereme před dobou, jinak akord nemá odpich.) A nečekaný, jak ze žakovského sešitu opsaný, je kódový doplněk celé oblasti hlavního tématu



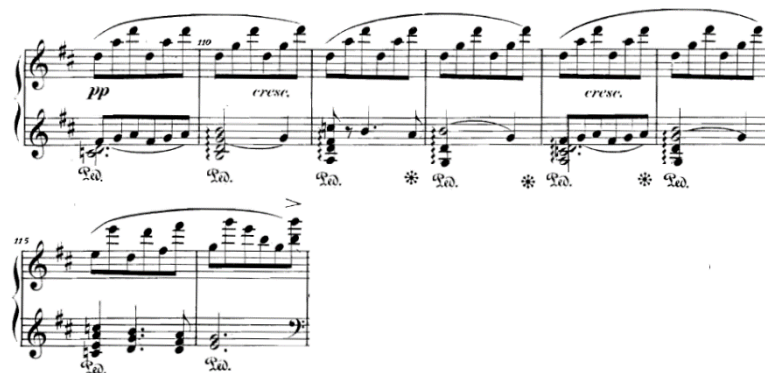
I přechod na vedlejší téma



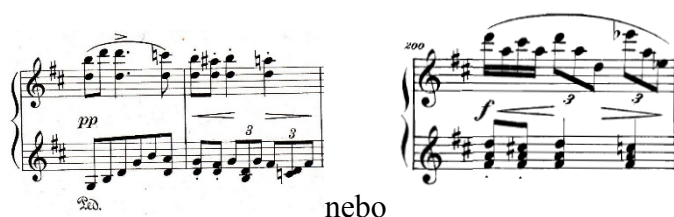
V oblasti vedlejšího tématu si přece jen oproti úvodní části odpočineme,



samozřejmě pokud nebudeme levou ruku stále držet v decimovém rozpětí. Nenecháme se zmást frázovacími obloučky po třech a stále myslíme ve $\frac{3}{4}$ rytmu, synkopami se rytmus podbarví, ale nezmění. Přidaná tercie v levé v t. 63 (máme ji pak ještě mnohokrát) nám opět plynulost znesnadní, musíme se ji naučit hrát uvolněně, téměř pasívně a hlavně dodržet klid (možno si i neznatelně zpomalit) přes násazem trojice not, klid při cestě do této trojice a zejména klid na *A* v ní, zde se ruce nejsnáze rozejdou. Pravá ruka se naučí po začátku tohoto (63.) taktu volně odskakovat a levá se naučí udat *A* ve znělé souhře a nanesenou sextou pravé po pauze. Teprve až budou ruce takto bezpečně sehrány, může si ruka definitivně dořešit frázování, dřív by nám toto asi překázelo. (Obdobné místo v t. 89 a dále, v jiné tónině a s opačným směrem levé, se hraje o hodně líp.) V krátké citaci vedlejšího tématu v levé ruce

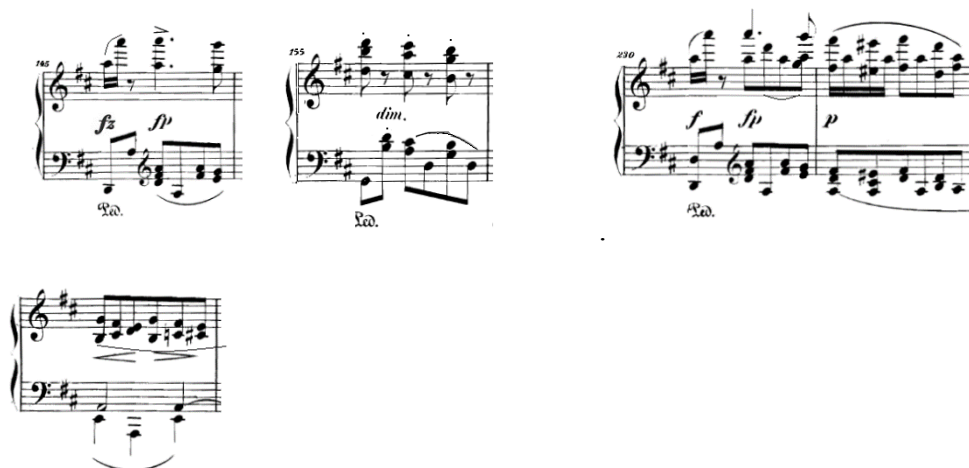


se hlavně nenechme svést ke zrychlení, jinak nebudeme bez nádechu stíhat arpeggia vepsaná do melodie vždy na 1. dobu (aspoň důležité tóny ne, zde Dvořák akordy opět trochu „přeurčil“). Po dvojtaktovém návratu vedlejšího tématu do pravé (díky označení *ff grandioso* i vyznačeným akcentům se hraje v podstatě bez problémů) se opět vrací oblast hlavního tématu s modulačním plánem uvnitř trochu pozměněným – téma se zato nezměnilo, jen několik stylizačních vložek sem Dvořák přidal, např.



nebo

jež se hrají dobře. Zato je zde několik nových příkladů „přeurčení“, jako



,příp.

kdy nejplynuleji zní takt při „rozvibrovaném“ zápěstí a iluzi legata dotvoří pedál. Nejnáročnější místo je však v taktech 220-226,



kde takty 222-223 jsou na hranici hratelnosti. Doporučuji napřed se naučit zcela bezproblémově přesouvat levou ruku, posléze se naučit vždy udávat pravou akcent na *gis*³ (navzdory předepsané stejnoměrné akcentaci, liché osminy jsou zde důležitější), přehledně si tak šestnáctiny v uvolněné souhře s levou členit a teprve když toto i v relaci s ostatními takty plynule umíme, dodat do této plynulosti i *eis*² v pravé ruce, o které jsme se dosud nestarali, stejně jako o frázovací obloučky. (Pokud má někdo hodně malou ruku, nónu si samozřejmě rozloží, prakticky jako příraz.) Tempo by v tomto místě každopádně mělo klesnout jen nepatrně, více zvolnit můžeme jen na posledních dvou osminách t. 223, resp. na přechodu v t. 225-226, aby nás v levé ruce nezaskočilo ojedinělé obrácené směřování. Jinak se technická problematika víceméně doslovně opakuje, protože i forma se opakuje (celkově *a b a' b'*, přičemž *b'* se „sonátově“ reprizuje již v hlavní tónině), až před závěrečnými akordy stěsná Dvořák ruce do co největší blízkosti a potrápí nás kontinuálním rytmem 3 : 2 (uvedené kvartoly necht' nás nematou),



s poněkud kostrbatým závěrem. Lépe by se celý uvedený vzestup hrál jako diminuendové vyvanutí, leč Dvořák zde oproti vžitě logice obdobných skladeb naopak chce zesílit – a tudíž se napřed ruce musí naučit vzájemně si ustoupit (zejména pravá levé), sehrát se ben ritmico a pak se teprve společně odvázat. Poslední dva takty tohoto vzestupu můžeme i ve finále trochu si poddělit, ale bez poddělení vytryskne běh efektněji. Pak už jen následují čtyři závěrečné *ff* akordy D-dur.

Bylo by jistě zajímavé slyšet, jak první interpret tyto skladby Dvořákovi hrával. Pokud opravdu poctivě vyhrál každou notu a přitom byl výkon oslňující, pak se lze opravdu divit, proč se pianista takového formátu neprosadil ve světě. Protože ale romantismus byl především kultem efektů, brilance a charismatu, zatímco detaily se odpouštěly, je spíš pravděpodobné, že i zde si interpret semtam něco zhratelnil a protože byl zkušený, nemusel si toho všimnout ani sám autor (a naopak byl rád, jak vše brilantně, přirozeně zní). Pokud nás zaujme dravost a přímočarost sršící optimismus této skladby, budeme možná stát před obdobným dilematem. Na to nám však již tato disertace přímou odpověď nedá.

¹ Například *Kvintetu A-dur op. 5*, *Tria B-dur op. 21*, *Kvartetu D-dur op. 23*. Později např. *Tema con variazioni op. 36*, *Dumky op. 35* (česká premiéra), *Dumky op. 12 č. 1* – stejně jako mnoha repríz.

² Zajímavou, žel ne zcela přesnou vzpomínku nám zanechala pianistka Ella Modřická z hodin u F. Liszta (Divadelní list 1886, č. 20 – otištěno v knize Bohumil Plevka: *Liszt a Praha*, Praha : Editio Supraphon, 1986, str. 117): „Poněvadž žáci jeho všechny národy zastupovali, a on každého nechal nejraději přednášeti díla jeho domácí literatury, (...) byla jsem jako náhodou jediná zástupkyně Čechů nemálo hrda, že mohu vystoupiti s díly bývalého žáka Lisztova Smetany, jehož si tak vážil a dojemně miloval, dále Dvořáka, Nápravníka a Bendla! Smetanovy České tance získaly si obzvláště chválu Lisztovy a chtěl je častěji slyšeti, rovněž s velkým uznáním pohlížel na Dvořákova *Furianta* a jeho *Maličkosti*“ (zde snad čtyřruční úpravu J. Zubatého, vydanou r. 1879, ještě o rok dříve než orig. komorní obsazení? – pozn. TV). Protože *Furiant op. 85 č. 7* vznikl až tři roky po a *Furiant op. 12 č. 2* necelé 2 roky před Lisztovou smrtí, jedná se velmi pravděpodobně o některý z *Furiantů op. 42* – pokud samozřejmě nejde o některý z *furiantů* orchestrálních nebo komorních (viz též další poznámku), vše tenkrát již i ve čtyřruční verzi dostupné bylo. To už se nedovíme.

³ Stejně jako např. ve *Smyčcovém sextetu A-dur op. 48* nebo *Klavírním kvintetu A-dur op. 81* – nejde tedy jen o důkaz Dvořákovy nezralosti. Naopak klavírní *Furiant op. 12 č. 2* a *op. 85 č. 7*, stejně jako *Slovanské tance č. 1. a 8* a scherzová věta 6. *symfonie*, skutečnými *furianty* jsou.

⁴ V t. 12 má pravá ruka na druhou z osmin sextu e^2-cis^3 , jde asi o omyl, jinak jsou i v rukopise všude oktávy. T. 180 a 184 jsou v 1. vyd. pod obloučkem, ale s tečkami, pramenné vydání tečky nemá. Zato pramenné vydání důsledně (až do 43. taktu včetně) sjednocuje tečky ve tváři hlavního tématu (nemá je jen na osminových zdvzích a v t. 31-34) – 1. vyd. je má spíš náhodně. (V úvodní expozici hlavního tématu je např. nemá v t. 2, 4, 6, 7, 12, 14, 22, 27, 29, 30, 43 – bylo snad něco z toho přáním autora?) V oblasti vedlejšího tématu je i v tomto shoda mnohem větší.

Stejně tempo, Allegro con fuoco, má i

4.2.2.5.2 *Furiant op. 42 č. 2 F-dur* (B 85/2)

Vznik: dokonč. 25. 9. 1878

počet taktů: 263 (vč. Dal Segno 317)

Rkp.: MČH 1595

První vyd.: Ed. Bote & Bock, Berlin 1879, ed. č. 12068¹

Pramenné vyd.: Editio Supraphon 1967, ed. č. H 2654

Zatímco první furiant byl upřímně, přímočaře optimistický, tento je místy bizarně groteskní, líbezná čilost tu často prudce kontrastuje s příkrými harmoniemi, které občas jako by nás odvedly do světa od Čech hodně vzdáleného. Už introdukce (první furiant žádnou nemá) nás zavede do světa předtím neslýchaného, ať již úvodními takty



nebo následnými šestnáctinovými běhy



a krátký spojovací oddíl nás přenese až někam do Španěl:



Nečekaně však přeplyneme do ryze české melodiky coby hlavního tématu,



zde se poprvé musíme snažit, abychom ztuhlostí nenarušili líbezný průběh. Doslova vázat ani vše držet pochopitelně nejde – v nejobtížnějším prvním taktu si tu asi nakonec nejvíc pomůžeme prouvolněným rozvibrováním zápěstí při sestupu sext prstokladem 51, 41, 31, zatímco další takty stačí hrát lehce a poslední sextu nespolknout. Levá ruka se hned v prvním taktu poddajně přizpůsobí a teprve po osvědčeném sehrání zkusíme dodat přibarvení nejspodnějšího hlasu, jak vyznačeno. Spodní tříčtvrtové noty samozřejmě držíme, jen dokud to není nepohodlné. Tato celkově 8taktová perioda končí fermátou na pauze a je repetována – na otázku, zda fermátu hrát pokaždé, nám už Dvořák neodpoví.

Následuje kontrastní úsek různého zpracovávání motivu, resp. závěrečného dvoutaktí předchozí periody – nejprve zcela jednoduše, postupně ale zahušťováno vícezvuky a kontrapunkty, ovšem pokud budeme zcela respektovat všechny obloučky, tečky a pomlky, zjistíme, že tak se hraje zdaleka nejlépe a tenze hrozí nejmíň:



Před staccatovanou čtvrtkou si opravdu odsadíme, bude to snazší a přehlednější. V taktech s nátryly nad terciemi



pochopitelně stačí zdobit jen vrchní hlas (s libovolným umístěním před nebo na době) a prstoklad si najdeme co nej pohodlnější, není jenom jeden (to platí i pro úplné zakončení této partie).

Následuje návrat hlavního tématu, nejprve v G-dur, tentokrát s jednodušší levou, ale zato se synkopujícími palci v pravé, princip interpretace ovšem zůstává stejný. Posléze se vrátíme do hlavní tóniny, kde nám sice Dvořák na chvíli zkomplikuje hru změnou do f-moll (od t. 91) a současně skoky na bas, ale to je spíš záležitost hlavy – před inkriminovanými takty si vždy dobře odsadíme a na nejhlubší bas (tón C) se snesme měkce, ne střeleně, spíš si

vychutnejme jeho znělost. (Pokud dobře procítíme smutek moll, i citlivé zvolnění je tu možné.) V dalších taktech, stejně jako v celém tomto dlouhém úseku, hodně pomáhají respektované odsazy.

Střední díl skladby nepřipomíná Čechy vůbec, spíš je opět zadumaně španělský² a dost dlouho je stavěn důsledně po osmitaktích, kde vždy v posledních dvou taktech se Dvořák zatváří rytmicky, durově a česky – jako by chtěl říci „to jsem vás doběhl“:



Zejména u prvních dvou osmitaktí této části vyvstává otázka, v jakém tempu je hrát. Dvořák tempovou změnu přechodu na trio nevyznačil, přešel neutrálně pěti tříčtvrťovými akordy za sebou – možná chtěl hned taneční návrat a víceméně v tempu, nicméně podškrtnutí změkčeného charakteru i změkčeným tempem je zde posluchačsky vděčnější a stavebně i logičtější. Septoly můžeme relativně dosti rubátovat – ovšem poslední 2 takty každopádně zahrajeme rytmičtěji a třeba i přímo v tempu, předepsaná dynamika tuto změnu umožňuje. V následující ploše již budeme celkově rytmičtější, abychom řádně vystihli vyznačené akcenty (levé se do nich napřed moc nechce a pozor, začátek pravé ruky není triola)



a do tempa se každopádně vrátíme v následujícím úseku:



Zde se nabízí otázka, opět bez jednoznačné odpovědi – dělit či nedělit septolu a jak ji sehrát s pravidelným rytmem levé ruky. Matematicky je vztah levá-pravá jasný a je tak i přehledně vyznačen – nicméně hlavní je zde romantická vzrušenost septoly v pravé, které jen v pozadí přizvukuje levá. Není proto kacířské a neuctivé k zápisu, jestliže septolu i zde budeme myslet i zde podprahově jako $2 + 2 + 3$, jen bude celkově trochu stejnoměrnější než v předchozích taktech a levou umístíme pod takto rozdělené noty buď přesně, nebo jen přibližně, při zachování základních rytmických proporcí (levé si tu žádný posluchač všimnout nebude). Ve 142. taktu musíme včas zachytit e^1 v sextě, jinak se nestihne ozvat. (Zajímavé je, že v 1. vyd. takty 140 a analogické 144 a 146 žádné ligatury nemají.) Obdobně budeme postupovat i od taktu 148, kde stejný rytmus pravé je doprovázen šesti osminami levé. V další, již přechodové části, byť tu v prvních taktech Dvořák ještě cituje (obrys čtvrttek nechal v pravé, obrys septoly přenesl do levé),



si hlavně zvolme pro levou co nejpohodlnější prstoklad a dobře nasazujeme začátky taktů (odsazy zde nikde nejsou zbůhdarma). Po tomto relativně rozměrném úseku (včetně zdánlivého zrušení motivu) ještě krátká citace – a naprostým skokem se skladba vrátí na úplný začátek, jen v detailech přestylizovaný³, oblast hlavního tématu se posléze *Dal Segno* ocituje téměř úplně celá beze změny, pouze místo přechodu na střední část se přeneseme do kódy. Ta již skoro na celé ploše dohasíná, klesá dolů a až několik taktů před koncem prudce stoupá, crescenduje a zrychluje se, aby byla definitivně zakončena dvěma akordy v *pp* a fortissimovým unisonem obou rukou (s náznakovým připomenutím melodie středu) v basové poloze.

Furiant č. 2 je skladba náladově pestrá a celkově zajímavá, zejména poté, co si člověk zvykne na některé zvukové příkroty a harmonická překvapení (viz ukázky). Je trochu znát, že i zde Dvořák s leccím začínal nebo si teprve různé věci zkoušel – velmi jízlivý pozorovatel by mohl konstatovat otřepaný bonmot, že „to dobré není nové a to nové není dobré“. Pokud

však člověk již začne tuto skladbu studovat a hned se neodradí, překvapivě rychle jej svět skladby pohltní a čím více se snaží pointovat nejrůznější detaily, tím víc jej skladba vtáhne.

¹ Zde je mezi 1. a pramenným vydáním naopak velká shoda i ve frázování apod. – až do t. 38 naprostá. V kontrastním úseku dále opět pramenné vydání sjednocuje tečky, tentokrát na první dobu – 1. vyd. je nemá na zač. 45., 47., 55., 57., 68., 69., 72., 73., 83., 92., 94., 96. a 110. taktu. Je to všechno jen náhoda? Tečky pod tříčtvrťovými notami (t. 111-115) tu rovněž nemáme, stejně jako nemáme tečky v kódě – poprvé se objeví až od zdvihu v t. 255, zato máme oproti pramennému vydání tečku i na zač. t. 257 (nejvyšší souzvuk).

² „Španělskou“ náladu máme dále v *Silhouettě op. 8 č. 6* a *Vzpomínání, op. 85 č. 6*.

³ Pozor, mezi t. 205-206 není v levé mezi *Gis-As* ligatura - zatímco všechny ostatní tóny levé se skutečně drží.

4.2.3. Opus summum mladého Dvořáka - *Silhouettes op. 8* (B 98)¹

Vznik: 1864? – 1879²

Rkp.: MČH 1596

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7830, 7831

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1955, ed. č. H 1763

Klavírní cyklus op. 8 je symbolickým završením klavírní tvorby mladého Dvořáka. Necht' nás neplete letopočet dokončení a definitivního tvaru celého cyklu, v roce 1879 bylo Dvořákovi pochopitelně už 38 let. Nesmí nás ani oklamat naopak nízké opusové číslo, jež by svědčilo spíš ještě o začátcích – Dvořák obecně rád opusově „mlžil“, jednak aby zmátl svého nakladatele Simrocka a vyhnul se přednostní nabídce u některých svých nových děl, jednak řadě skladeb přisoudil definitivní opusové číslo až později³. V době dokončení *Silhouett* má za sebou již významné a dodnes ceněné, třebaže stylizačně ne zcela zvládnuté op. 33 (*Klavírní koncert*), op. 35 (*Dumka*), op. 36 (*Tema con variazioni*) a op. 42 (*Furianty*) – přesto op. 8 není nepravdivý. První hudební myšlenky, jež posléze vytvořily jakousi hlavní „dějovou osu“ celého cyklu (vlastně prvního klavírního cyklu u Dvořáka – předtím to byly spíš jen série či řetězce tanců), totiž tvoří díla vzniklá již v r. 1865 - písňový cyklus *Cypřiše*

(B 11), *Symfonie č. 1* (B 9) a *Symfonie č. 2, op. 4* (B 12). Ústředním tématem cyklu mělo původně být hlavní téma 1. věty 1. symfonie – v „praverzi“ cyklu znělo jako hlavní téma *Silhouetty č. 1*, jako závěr *Silhouetty č. 2*, jako závěr původně *třetí Silhouetty* a v průběhu *Silhouetty č. 5* a *12*. Hlavní téma 3. věty stejné symfonie uplatnil Dvořák v *Silhouettě č. 8* (zde jako téma vedlejší, nicméně nakonec ovládnuvší pole) a hlavní téma 4. věty v následné monotematické *Silhouettě č. 9*. Dvě témata, byť již v poněkud transformovanější formě, posléze použil ze *Symfonie č. 2* – hlavní téma 4. věty, původně v alla breve taktu a tempu *Allegro con fuoco*, se mu proměnilo v tematický průběh rovněž monotematické *Silhouetty č. 6* (nyní v taktu 6/8 a tempu *Poco sostenuto*), a poněkud bohatěji se mu rozkošatělo vedlejší téma 3. věty v *Silhouettě č. 11* (zatímco v původní verzi zaznělo v původně *třetí silhouettě*, její předchůdkyni)⁴. A konečně použil Dvořák píseň „Zde v lese u potoka stojím sám a sám“ (*Cypřiše* – č. 14) jako původně jen rámuující, ale v definitivní verzi již hlavní téma *Silhouetty č. 1*, kterým je (v kombinaci s hlavním tématem 1. věty 1. symfonie) protkána i *Silhouetta č. 5*.⁵ Není opravdu třeba podezírat Dvořáka z nedostatku invence (proslulý je hojně citovaný Brahmsův výrok „rád bych, aby mě napadlo jako hlavní téma, co Dvořáka napadne jako vedlejší“) - spíš berme *Silhouetty op. 8* opravdu jako „bilanční“ cyklus, kterým chtěl Dvořák něco završit, něco zakončit, svým způsobem se rozžehnat s érou prvních skladatelských pokusů, aby mohl jít dál. Samozřejmě, ojediněle se k mladistvým skladebným pokusům ještě vracel a zdařile je transformoval – nikoli však již v podobě kompaktního cyklu, působícího svou sevřeností a provázaností jako jasně řečený statement⁶.

Definitivní tvar *silhouett* a celého cyklu se nerodil snadno. Číslování na dochovaném rukopise (velmi pravděpodobně nesloužícím pro tisk) se rovněž krystalizovalo postupně, název „*silhouette*“ tu nikde uveden není. Uveďme si vždy nejprve číslo z rukopisu a vedle něj číslo v notovém vydání (supplementary v 1. – Hofmeisterově – vydání nevyšly):

I = Supplement I

II = první verze č. 2

III = Supplement III

IV, oprava na 3 = 3

V, oprava na 4 = 4

VI, oprava na 5 = 5

6 (1865) = 8

7 = 7

VII = Supplement VII

8 = 9

9 (1865) = 11

10 (Finale) (1864)⁷ = 12

Dále zde máme tyto skladby:

II = definitivní verze č. 2

V = klavírní skica tématu 3. věty *Smyčcového kvartetu f-moll op. 9* (B 37)

bez čísla (1865) = 6

bez čísla (1870) = 10⁸

bez čísla i vnočení = první verze č. 12⁹

Celkově tedy uvádí tento soupis 15 různých skladeb¹⁰, ovšem č. 1 zde v definitivním tvaru nikde není.

Jinou verzi pořadí *Silhouett*, tentokrát dokonce s melodickými náčrtky začátků (a u prvních šesti i s označením metra – zde neuvádím), můžeme nalézt na rubu skici *Slovanské rapsodie* č. 2 (B 86)¹¹:

1. Cis Des-dur (dle mel. náčrtu jde pravděpodobně o původní, ne definitivní verzi – pozn. TV)
2. Des-dur
3. A-dur (v definitiv. verzi č. 11, mel. náčrtek již odpovídá – pozn. TV, i u dalších čísel)
4. Fis-moll (v definitiv. verzi č. 5)
5. h-moll (v definitiv. verzi č. 8)
6. D-dur (v definitiv. verzi č. 7)
7. Fis-moll (v definitiv. verzi č. 4)
8. X 9. Des-dur Polka H (pravděpodobně náčrt definitiv. č. 3 – tónina i charakter by odpovídaly)
9. X 8. H-dur (v definitiv. verzi č. 9)
10. Finale Cis moll (v definitiv. verzi č. 12)

V tomto soupise tedy chybí č. 1 v definitivním tvaru (nebylo ani v předchozím!), 6 a 10.

Tyto dva různé, navíc škrtané a upravované soupisy, budiž důkazem, jak Dvořákovi na cyklu jako celku záleželo a jak vše cizeloval, než se jej rozhodl pustit pro tisk. Rozhodně se tedy nezakládá na pravdě Dvořákovo tvrzení Simrockovi, že „je to dosti stará práce a samotné skladby jsou tak lehké a prosté, že jsem jim nepřikládal velký význam, jinak bych Vám je jistě doporučil k vydání“¹² – toto byla již opravdu jen taktika. Naštěstí. Projděme se tedy nyní podrobně po jednotlivých částech a odkryvejme vše, co za to stojí.

¹ Burghauser uvádí ve svém katalogu i č. 32, ale zde je jen poněkud rozvedena zmínka o možném vzniku některých silhouet již v dálnější době, bez notových příkladů. Řádným katalogovým číslem je opravdu až č. 98.

² Že jsou přinejmenším některé části cyklu starší než rok dokončení, o tom svědčí (snad věrohodná) zpráva z čsp. Dalibor, 1875, roč. III, kde se v čísle 22 z 29. 5. na str. 177 píše: „(...) dokončil a předložil nám k nahlédnutí mimo zajímavý cyklus charakteristických drobotin pro klavír (...)“ Dále se tu hovoří o *Serenádě E-dur op. 22* a *Klavírním triu B-dur op. 21* a konstatuje se, že „ráz všech těchto skladeb (...) jest specificky slovanským. Dvořák tímto tvořením a spracováním typů ryze slovanských stává se neustále originálnější jak duchem tak i formou ve svých nových skladbách“.

³ Pro příklad – velké zmatky byly např. u op. 53, dnes jednoznačně spjatého s *Houslovým koncertem* (B 108). Tento souhrnný opus nese jak *Taneční album*, vydané r. 1882 u Em. Starého (obsahující *Skotské tance op. 41*, *Menuety op. 28*, *Polku B-dur* a *Kvapík E-dur* – poslední dvě skladby jsou též často uváděny i samostatně se zmíněným opusem, případně jako op. 53a), tak rukopisná verze původního valčíku pro ples Národní besedy (B 404) i koncertního cyklu klavírních *Valčíků* s pozdějším označením *op. 54* (B 101).

⁴ Třetí silhouetta pak byla nahrazena zcela jinou.

⁵ Pro úplnost bychom měli ještě zmínit orchestrální *Nokturno „Májová noc“* (B 31/2) z r. 1872, jehož téma zaznívá v původní *VII. Silhouettě* (a o mnoho let později v transformované formě jako pobočné téma *Humoresky F-dur op. 101 č. 4*), ale protože tento ojedinělý případ citace byl z cyklu *Silhouett* nakonec vyškrtnut, bude o něm zmínka až u rozboru příslušné skladby, v oddíle 4.2.9 *Rarity* a *dubiosa*.

⁶ Nepočítám např. písňový cyklus *Písně milostné op. 83* (B 160) z r. 1888, vyrostlý ze základu původních *Cypřišů* (viz výše) – protože zpracovává jen jeden cyklus, ne různá témata různých skladeb.

⁷ Podle tohoto (sporného) údaje vznikla tato poslední silhouetta dříve než zmíněná *I. symfonie*.

⁸ Burghauser v katalogu chybně uvádí č. 11. Vydavatelská zpráva v pramenném vydání uvádí číslo správně.

⁹ Tato hudba se téměř shoduje s verzí definitivní – pouze chybí t. 11-13, t. 16-31 jsou psány jako repetice 2x téhož (není zde rozdíl moll – dur), od t. 55 pokračuje skladba ve stejné oktávě dál ve stylu prvních 4 taktů úvodu definitivní *Silhouetty č. 1* a dalšími 4 takty (dlouhé akordy *Fis⁷/A⁷/Fis⁷/Gis⁷ cis-moll*) skica končí.

¹⁰ Všechny letopočty uvedené v rukopise třeba brát s rezervou – mohly opticky sloužit ke zmatení nakladatele Simrocka a spol., podivné je, že Dvořák nikde neuvádí přesné datum, což je u něho zcela neobvyklé.

¹¹ Dle doby vzniku rapsodie by měl pocházet z 2. poloviny r. 1878. Tento soupis je dostupný v hud. oddělení Národní knihovny Praha, 59 R 2153.

¹² Dopis Dvořáka Simrockovi ze dne 21. 9. 1883. (*Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty 1*, str. 365)

4.2.3.1 Silhouette cis-moll op. 8 č. 1 (B 98/1)

Vznik: ?

Počet taktů: 52

Rkp.: nedochován

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7830

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Úvodní ze *Silhouett* (jediná, kterou v definitivním tvaru vůbec nemáme v rukopise) nepřináší prakticky žádné technické ani interpretační problémy. Naprosto stejný úvod i závěr, využívající hlavního tématu z 1. věty *1. symfonie*¹ a vystavěný na rozevlátě vázaných oktávách pravé za doprovodu rozložených akordů v levé, se hraje velmi dobře,



stejně jako zbylá, lyričtější plocha *Allegretto grazioso* (s melodií písně „Zde v lese u potoka stojím sám a sám“, použité původně nebo ve stejné době jako 14. číslo písňového cyklu *Cypřiše* a v r. 1888 přetavené do definitivního tvaru, s prakticky totožným doprovodem, coby 6. číslo cyklu *Písně milostné op. 83* a ještě o rok dříve jako 8. číslo *Cypřišů* ve verzi pro smyčcový kvartet)²:



Dvořák zde precizně naznačil frázování a průběh legata po celou dobu pravé ruky - legata, které zvukově upomíná na dechovou harmonii, kterému samozřejmě můžeme vkusně pomáhat pedálem, ale které se dá místy uvázat i bez pedálu (dokonce i v případě repetovaných souzvuků, pokud měkce povolíme ruku a zachováme tah a pocit dechu dopředu od osminy k následující dlouhé notě). Samozřejmostí je stříbřité vynesení sopránu, v úplně první frázi tohoto oddílu (viz uvedené takty 6-10) spíš táhlé (ruce hrají souhlasně zcela totéž), v dalším průběhu plochy spíše cinkavějšího charakteru:



Rozdělení rolí rukou se pak až do konce celé plochy už nemění – pravá široce stříbřitě zpívá, levá doprovází staccatovými akordy (*secco sempre* zde asi opravdu znamená spíš „staccato sempre“), ovšem pod pedálem (o něm bude ještě řeč). Zdvižové osminy před frázemi nikdy nemají oblouček, vkusně je tedy s pomocí pedálu odsazujeme, naopak všechna grupetta znějí mnohem lépe na dobu a sopránový tah v nich vždy zvlášť hodně vyneseme do zalesknutí³. Vše výše uvedené samozřejmě diferencujeme dle předepsané dynamiky. Pokud je bas někde – zejména uprostřed – posílen oktávou a tato je na začátku fráze, měla by mít charakter tympánu či zvonu (t. 23 a 35, kde je forte, v menší míře můžeme i jinde). Na dvaatřicetinovém zdvihu v taktu 28 (pozor, i po něm je odsazení!)



doporučuji lehce narazit první notu, zahrát jej bez pedálu, a pokud máme stres, není úplně od věci čtvrtřovou pauzu (tj. 4.-5. dobu v taktu) poněkud zvolnit a v tempu jejího tepotu pokračovat i v 6. době, abychom nehráli zbytečně rychle. Obdobně můžeme pojmout i začátek delšího dvaatřicetinového běhu v taktu 34 s tím, že po event.. „bezpečnostním“ rozjezdu a přízvuku na c^2 na zač. 4. doby musíme dle předepsaného crescenda stupňovat naléhavou sílu vzestupu a relativně i tempo (běh musí být samozřejmě bezpečný, ale ne neohrabaný – a ani on zde není s následným vrcholem přímo spojen obloučkem). Na vrcholu v t. 35 (a pak ještě 39) máme *fp*, nejlépe ho zrealizujeme způsobem malá nota *f*, zbytek *p* a v levé ruce klid, aby tento efekt patřičně pro všechny dozněl.

Jediná věc, která je v této skladbě bohužel značně nahodile, je pedál. Sporně je značen už v introdukci (a totožném závěru) – zatímco zápis si v prvních dvou taktech žádá kontinuální tah, autor pedál na konci 1. taktu pouští, na první dobu 2. taktu jej nemá vůbec a dává jej až na 2. dobu, aby v následujících taktech jej již vůbec neuvedl, ani nenaznačil, kdy jej máme pustit. Teoreticky je možno tento předpis realizovat, pokud pravá bude tvořit nárůst tak intenzivně, aby puštění pedálu nebylo vnímáno jako nelogický zvukový propad, a pokud vytracení během 3.-4. taktu bude tak sugestivní a rychlodeché, že se alikvoty přehnaně nerozhučí. Po dotvrzení konce úvodu *ff* akordem v 5. taktu pak už samozřejmě musíme během závěrečné osminové pauzy pedál pustit. V celém oddílu *Allegretto grazioso* (od 6. taktu dále) nemáme pedál předepsán vůbec, jen v 11. a 17. taktu je napsáno *Ped.*, bez dalšího. Takty 6-10 jdou teoreticky skutečně zahrát bez pedálu, pokud budeme citlivě tvořit a měkce vázat – všechny další takty však již musí být s pedálem, kvůli legatu pravé skoro vždy synkopickým a měněným dle basů, event. občas pomlk, na 1. a 4. dobu. (Jen pokud máme v pravé držený akord a v levé na 4. době pomlku, můžeme řešit i později.) Krása celé této plochy se podobá měkce svítícímu slunci – tu třeba hodně měkce zamlženému, někdy více rozjasněnému, ale nikdy ne prudce agresivnímu. Měnění pedálu tudíž ani nemusí (a ani by nemělo být) klasicky striktní a absolutní – pokud vytvoříme náladu světla, mohou místy harmonie různě přeplyvat a rozpíjet se do sebe. (Přesněji, toto mohou *uvnitř* frází, ne na jejich začátku – z důvodu čistého nasazení fráze – a téměř nikdy na konci, z důvodu nerozmazaného zakončení). Na dvaatřicetinové stupnicové chody samozřejmě doporučuji pedál nebrat – tzn. na konci taktu 28 vůbec a v t. 34 nebrat od 3. osminy, pravá by zde měla bez problémů intenzivně znít i bez pedálu a lépe se tím naznačí série pauz v levé. Před závěrem celé plochy (t. 45-47) je nadepsán pedál skrz, s puštěním na začátku závěrečné fermáty,



realizuje se bez problémů (opakuje se zde stále jen akord Des-dur), jen před 47. taktem, kde je přetržen oblouček a pedál přitom zůstává, musíme kvůli iluzi odsazení trochu narazit poslední grupetto, resp. hodně vynést (byť máme *pp*) malou notu *des*².

Silhouetta č. 1 nekomplikuje technicky interpretovi život a celá plocha *Allegretto grazioso* mu dává velkou inspiraci a chuť zvukově tvořit v typicky dvořákovském ztvárnění přírody. Formálně přitom vyrůstá z jednoho z největších vzorů mladého Dvořáka – z Beethovena, potažmo jedné z jeho nejznámějších bagatel, op. 126 č. 6 Es-dur⁴.

¹ Od 17. taktu symfonie.

² V původním znění silhouetty, dochovaném v rkp. pod č. I, jsou obě témata prohozena a téma cis-moll cituje symfonii ještě o 4 takty déle. Celkově je původní znění silhouetty značně kostrbaté, neuspořádané, Dvořák tuto verzi vyřadil zcela oprávněně. (Vyšla pouze jako *Supplemento I* v pramenném vydání.)

³ Zde se ovšem při vydávání stala poněkud neuvěřitelná věc. Zatímco dvouruční 1. vydání Hofmeisterovo se v oblasti ligatur u grupetta shoduje s pramenným vydáním, ve čtyřruční verzi ligaturuje v grupettu i všechny dvojhmaty nahoře, nikde není výjimka. Rukopis nás nerozsoudí, u tohoto čísla se nedochoval – Dvořák čtyřruční *Silhouetty* paušálně chválil, o výhradách nic nevíme. Verze „s méně ligaturami“ je barevně lesklejší – ale záleží na nás. Stejně jako poslední oktáva v t. 20 – v 1. vyd. je *b¹-b²* ve 4ruč. i 2ruč. verzi, ovšem nejnovější čtyřruční vydání u Hofmeistera (z r. 2005 – revidoval Christoph Sobanski) oktávu upravilo na *as¹-as²*.

⁴ Jan Dehner vidí obecně v celém cyklu mnoho ze stavebního principu Beethovena a jeho bagatel – více v podkapitole 4.3.1 Dvořákovy vzory a inspirace klavírní tvorbou jiných skladatelů.

4.2.3.2 Silhouette Des-dur op. 8 č. 2 (B 98/2)

Vznik: ?

Počet taktů: 15

Rkp.: MČH 1596 (pův. jako č. II)

Původní vyd.: Fr. Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7830

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Silhouette č. 2, i v původních verzích vždy druhá, nás přenesle do světa schumannovské intimní poetiky, ale ještě snad více (spolu se *silhouettou* následující) do česky vroucného světa smetanovského, v tomto případě jeho prvních cyklů z mládí či lístků do památníku. (Nelze si zde rovněž nevzpomenout na svět roztoužených obrozeneckých písniček lidových i umělých, ve stylu „Když jsem já šel tou Putimskou branou“ a podobných):



Tato *silhouetta*, nejkratší ze všech, vyžaduje dva základní aspekty – široce rozezpívanou melodii (při dodržení tohoto si můžeme dovolit i relativně volné tempo) a přesné odlišení melodie-doprovod, z důvodu těsné blízkosti hlasů v jedné ruce. Abychom skutečně udrželi tah a jednotlivé tóny neklepali nebo nevyráželi, je zapotřebí některé z tónů opravdu dlouze proslovit, dát jim znějící přízvuk (bez naražení, samozřejmě) a ostatní tóny „dopojit“ jednotahem do jejich trvání. Naštěstí nám autorův zápis docela dobře napovídá. V 1. taktu samozřejmě musíme nejvíce dlouze a kvalitně proslovit první tón v pravé (délka je i naznačena autorem v podobě čtvrt'ové nožky dolů), další nejdůležitější tóny jsou 3. a 4. čtvrtka v pravidelném osminovém tahu – naléhavé proslovení těchto dvou sopránových čtvrt'ových not je nutné z důvodu nejtěsnější blízkosti doprovodných tónů v téže ruce, ty by nám jinak nevyhnutelně vstoupily do melodie a zkreslily její obraz. Doprovodné tóny $ges^1-f^1-e^1$ v pravé musíme hrát skutečně *ppp*, jinak k plasticitě hlasů nedorazíme. Samozřejmostí je rovněž proslovení 2. osminy v taktu (je autorem nejvíce prodloužena), ovšem na toto se zpravidla nezapomíná, mnohem větší je riziko „odklepnutí“ ostatních výše jmenovaných dob a not. Obdobná situace platí i pro 2. takt – zde záleží na nás, jestli jej pojmem úplně stejně nebo tu přece jen trochu více zdůrazníme druhou osminu (pro kontrast, navíc na 1. dobu zde máme „pouhý“ sextakord, nikoli kvintakord). Naopak ve 3. taktu – přestože zpěv prvních dvou osmin nesmíme pominout a měli bychom naznačit i vyšší vzestup – je naprosto nejzávažnější vrcholová tercie es^2-ges^2 na 3. osmině, které zdatně sekundují tercie na 6. (teprve zde autor vyústil do *f*, ale melodický vrchol to není) a 8. osmině. Všechny tyto dvojhmaty je třeba hrát dlouze, měkce, přeplyvaně, ať již v tomto taktu budeme hýbat s tempem či nikoli, a pomáhat nám samozřejmě bude pedál i podle basů. Obdobně,

s náповědou samotného autora, řešíme i takty 6-9, kde z důvodu subtilnosti dynamiky v prvních dvou taktech



musíme být ještě měkčí a citlivější a navíc dbát, aby nám synkopický doprovod v levé skladbu „nerozpochodoval“ a jeho osminy jsme „neodštěkli“ – řešením je přešlápnutí pedálu vždy i na tuto osminu a jeho nepatrné přidržení v patřičné délce. Ve 2. době 9. taktu musíme jasně vynést vrcholové b^2 – pokud už rozpětí ruky je na hranici, radši akord rozložíme, nejlépe využitím *ges*¹ jako měkkého, zvukného, do pedálu zachyceného přírazu. Následující „malé notičky“ (jeden ze dvou ojedinělých případů, kde je Dvořák v sólové klavírní skladbě souvisle použil)¹ nechť nás nestresují – jsou primárně výrazotvorné. Značně nám ulehčí začít tuto quasi (opravdu jen quasi) kadenci odsazením, pedál iluzi legato nahradí – a pak už jen každý souzvuk integrovat a interpretovat podle hierarchie soprán – bas – výplň sexty. Stříbřitý, relativně dlouze znějící soprán musíme samozřejmě stále poslouchat a v legatu si pomáhat pedálem, jak se dá – buď pedalizovat důsledně po dvou šestnáctinách, nebo nejprve po čtyřech a postupně přejít po dvou, ev. občas i po jedné, samozřejmě tak, aby iluze legatové souvislosti byla dokonalá a současně aby pedál nerozmlžil melodii tak, že by se stříbřitost setřela. Dokážeme-li toto, pak vůbec nemusíme otrocky hrát legato a výsledný dojem bude přitom plně přesvědčivý. Pokud bychom snad v tomto místě měli vyloženě blok (u nezkušených pianistů se stává), naučme se nejprve uvolněně jen několik prvních sext za sebou (cca 4), mějme víceméně pocit sesouvání a pak postupně další sexty přidávejme - ostatně, dosti brzy zde i samotný Dvořák napsal *ritenuto*².

Návrat po „kadenci“ ztvárňujeme dle stejných principů jako začátek. Ne zcela jasně zamýšlený je začátek frázovacího obloučku v předposledním taktu,



pravděpodobně zde autor chtěl lehký odraz pro pravou od 3. doby levé. A v posledním taktu úplně nerozbijme předepsaný rytmus, byť tempo a agogiku samozřejmě náladě a pointaci přizpůsobit můžeme³.

Silhouetta č. 2 vyžaduje od interpreta velikou vřelost – a stejně velkou schopnost zvukové kontroly a synkopického pedálu (interpretační výsledek může být v této skladbě opravdu velmi snadno na hony vzdálen tomu, co ve své hlavě slyšíme a jak bychom to hrát chtěli). Žádný souzvuk ani řada souzvuků at' nám zde nestresuje ruku ani hlavu – opravdu na všechno je třeba v této skladbě jít přes přednes a oslovení posluchače. Nikoliv ohromení.

¹ Druhý případ je skladba *Na Svaté Hoře* – č. 13 z cyklu *Poetické nálady op. 85*.

² V původní verzi „kadence“ sexty nebyly – jen vrchní tóny – a v pravé ruce na čtvrt'ové notě 2. doby nebyla decima ani fermáta.

³ Původně v této silhouettě (takt 14 v 1. verzi nebyl) následoval ještě 6taktový střední díl (z něhož poslední 2 takty nakonec škrtnl) a 6taktová repríza, v závěru modulující do citace hlavního tématu první verze *1. Silhouetty (cis-moll)*, opět šestitaktové, se vzepětím a dohasnutím v *pp*. V dochovaném samostatném „přepisu načisto“ však Dvořák nic z tohoto pokračování již nepoužil a skladbu jednoznačně zakončil tak, jak ji známe – jen závěrečnou čtvrt'ovou tercii v levé rukopis nemá.

4.2.3.3 Silhouette Des-dur op. 8 č. 3 (B 98/3)

Vznik: ? Počet taktů: 72 Rkp.: MČH 1596 (pův. číslo IV, po vyškrobání opraveno na Nro 3)¹

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7830

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Tato silhouetta se nejvíce blíží světu polek B. Smetany. Přes zdánlivou délku (4 stránky) se tu řada ploch a plošek doslova opakuje a přes některé drobné rozdíly v některých opakováních není ani na paměť složitá a harmonicky je hezky přehledná. Úvodní dva takty mají introdukční charakter, s rukama do sebe, nejdůležitější bude kvalitní zachycení dlouze znějícího basu do pedálu a samozřejmě ujasnění si, kde bude hrát levá nad a kde pod pravou (dle pohodlnosti). V následujících taktech 3-4, rovněž ještě patřících do introdukce, již druhý

problém odpadá, naopak rytmický princip zůstává a bas se stává naší oporou a jistotou (byť fyzicky se vždy samozřejmě proopíráme hlavně na následných akordech, potažmo v pravé):



V obou případech, pokud bas zahrajeme sice dlouze, ale v momentu vzetí akordu jej pustíme, teoreticky to zvukově zvládneme, jak psáno (tj. bez pedálu) – nicméně, pokud bychom takto hráli naprosto vždy a důsledně, risk zvukové nedostatečnosti či prázdnoty nakonec na povrch pravděpodobně vypluje. (Dvořák pedál ve skladbě nikde nevypsal, jen na konci introdukce uvádí zachycení předrazného basu, akordu i následného, introdukci dotvrzujícího basu do 1 pedálu – viz uvedený příklad, poslední *As₁* musí zaznít virtuózně, jako zvon!) Od 6. taktu pak následuje již vlastní polka, s důsledně akcentovaným předtaktím vždy v prvních dvou taktech motivku,



poněkud oříšek pro interpreta, aby nezmátl posluchače, kde je hlavní doba. Určitým řešením je nepatrné „natažení zdvihu“, prodloužení jeho znění, a přestože již zdvihový dvojhmat hned po stisku odlehčíme, aby se nám snadněji dodržel předpis *fp*, zahrajeme následnou 1. dobu krátce, vtipně a poskočně, aby aspoň do jisté míry zde odraz a náslap na patřičnou dobu byl. (Celou „polku“ asi Dvořák slyšel hlavně orchestrálně.) Pravá melodicky vede, zatímco levá i v místech, kde skáče, by měla mít svou oktávu dokonale připravenou a vykrytou – jakmile se začneme na levou moc dívat, je riziko, že skladbu začneme zatěžkávat a hlavně drobit na jednotlivé doby, což by samozřejmě působilo většinou usedle a polková tanečnost by se ztratila. V 3. taktu motivku (alias celkově taktu 8) je třeba dbát na zpěvné svázání vrcholové 2. a 3. osminy v pravé, jinak se nám předepsaný oblouček snadno rozpadne na dva. Rovněž následné dořečení obloučku je důležité, aby nám levá pravou nepřehlušila. Obdobné situace máme i v taktech 12-14 (konec závětí motivku),



zde v závěru dodržujeme předepsané frázování a principy odtahů - nepříliš pohodlné osminy před závěrečnou fermátou ve 14. taktu si můžeme vtipně zatěžkat, násilné to nebude. Po naprosto doslovné repetici motivkové plochy následuje evoluční střed,



který je vhodné posunout tempově trochu dopředu (je vystavěn důsledně na sekvencích), ovšem kvůli občasným nepohodlnostem nesmíme spolknout zdvih a 1. dobu ve *f* či *ff* (rozhraní t. 23-24 apod.). Zahrát čistě akord levé ruky bez rozkládání je opravdu značně obtížné, bohužel i při rozložení (pravděpodobně arpeggiem) tu je riziko zběžnosti, nerytmičnosti. Nezbyvá než forte zahrát molto ritmico a evoluční běh vložit do následného pianového kontrastu, jak uvádí příklad. (Pedálem si můžeme pomáhat na 4. a 1. době, na jiných dobách jej nepotřebujeme.) Stejný princip platí i pro dělení motivku od t. 30, kde dynamické rozdíly už psány nemáme – zde je navíc důležité odrazit se v levé od palce, jinak šestnáctky nevyběhnou:



Následná sekvence od poloviny taktu 32 se hraje docela dobře, pokud přijmeme za své obouručně identické frázování a na jeho základě se onen sekvenční motivek naučíme, za pomoci lehkého, vtipně staccatovitého malíčkového přitukávání 4. a 1. dob pravé (zde nám

navíc Dvořák v závěru „pomáhá“ i ritardandem a můžeme si tam i pedálově členit dle obloučků – s přešlapem i bez, jen zde nikde nesmí být pedál moc dlouhý).

Zbývá nám vyřešit poslední problém – při nadcházejícím návratu hlavního tématu (od t. 37) se tóny pravé prakticky nezměnily (až nepatrně v závěru, včetně frázování – tj. takt 43-45 oproti taktu 12-14) a v levé taky ne, s výjimkou obohacení původní dvouosminové rozložené doprovodné oktávy na čtyřšestnáctinovou (tj. *des¹-des-des-Des*). Jak zde autor již naznačil, jedná se vlastně o dva odtahy za sebou, kde vždy musíme jen volně skočit na prvou notu a druhá je relativně pasivní. (Kdybychom toto místo orchestrovali, hrál by dotyčné šestnáctiny asi tympán, nebo v případě dechové harmonie samozřejmě fagot):



Pokud by nás snad toto místo a priori svazovalo, nacvičíme napřed jen osminovou abstrakci (vlastně totéž jako na začátku, akorát že zatímco na začátku jsme hráli 1-5, příp. 1-4, zde musíme „pracovně“ hrát staccato 1-1, abychom pak už zbylé tóny jen pohodlně doplnili). Přesné, vtipné, rytmické a lehce zdůrazněné určení třetí doby ve stále vedoucí pravé nám navíc pomůže, abychom v tomto místě nehráli levou zbytečně rychle.

Jinak se tu vše už opakuje – v úplně posledním taktu je samozřejmě (díky rytmickému posunu, jedinému v celé skladbě) hlavní přízvuk v obou případech na celý akord a bas je trochu odlehčen.

Silhouetta č. 3 patří k nejméně hraným. Je to velká škoda, protože jde o skladbu velmi půvabnou, typicky českou – jen je třeba uchopit s nadhledem její tanečnost a vtipný charakter a nenechat se vychýlit některými technickými nepohodlnostmi, které nám bez nadhledu začnou prokluzovat mezi prsty (t. 13-14, skoky od t. 23-24, t. 30 a d., t. 37...). Pokud si skladbu tímto nezačneme problematizovat, nepřipraví nám větší problémy ani ona sama.

¹ Původní *silhouetta* na tomto místě byla zcela jiná - o původním č. III viz informaci u *Silhouetty* č. 11.

4.2.3.4 Silhouette fis-moll op. 8 č. 4 (B 98/4)

Vznik: ? Počet taktů: 59 Rkp.: MČH 1596 (původ. č. V, po vyškrabání opraveno na Nro 4)

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7830

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Vypadá nevinně, ale zdání klame. Hned téma, velmi příbuzné (i tóninově) s číslem 3 ze Schumannových Papillons op. 2, se nám beznadějně zkreslí, pokud je speciálně neprocvičíme:



Jakmile si nedáme uvědomělý akcent na 1. dobu (s následným odlehčením nejen osminové, ale i půlové noty), zaručeně uděláme z prvních dvou osmin zdvih. (Obdobnou situaci, v jiném rytmu, řešíme např. v Chopinově Etudě F-dur op. 25 č. 3 – ovšem u Dvořáka je toto místo snad ještě záludnější, přestože zdánlivě mnohem lehčí. A nelze charakter této skladby bezezbytku ztotožnit ani se zmíněným číslem z Papillons, přestože stejné metrum, obdobný charakter melodie i tóninová shoda nám paralelu přímo vnucují – jenže tam zdvih doopravdy máme.) Tento princip máme v první části této dvoudílné silhouetty mnohokrát – od prostého opakování, před „zlyřičtělý“ díl *b* (kde ať nás nemate akcent na 2. dobu, ten nám důležitost 1. doby rozhodně nezrušil)



až po přestylizovaný návrat dílu *a*, obdobně imitační částí zmíněného čísla z Papillons evidentně inspirovaný:



V základním tvaru stačí tento ústřední motiv „jen“ pečlivě nacvičit a hlava si musí na tento problém vždy včas vzpomenout. Pedál v počátečním základním tvaru tématu nikde na osminy nebereme, rovněž by s ním ztratil odpich i takt 3 (a analogicky podobné takty), jinak si jím pomáhejme dle citu a vkusu. A nezapomeňme, že čtvrtky pravé, při vší razanci, mají funkci doprovodu, kromě 7.-8. (a 15.-16.) taktu, kdy si melodii převezmou:



Pobočný díl *b*, vyrůstající ze stejného tématu (viz t. 17 a dále), má díky pianové dynamice zcela jiný charakter, přestože základ rytmu se nezměnil - a u Dvořáka se nezměnilo ani tempo. Zde máme dvě základní možnosti: Můžeme se naučit tuto střední část tak dobře, abychom bez problémů „odšuměli“ celý díl v tempu a v uvedené dynamice, přestože levou ruku rozhodně není snadné zde přimět hrát naprosto flexibilně, hladce (překonává značně velké intervaly) a bez inteligentně promyšlené pedálové pomoci toto místo zoufale nezní. (Za hlavní bas samozřejmě musíme vždy brát 1. dobu, byť třeba není nejnižší.) Nebo si zde dovolíme s tempem trochu klesnout a pedálem barvíme ještě trochu víc (zde už asi bez diskuse i 1. dobu) – využijeme zkrátka lyrický potenciál tohoto místa. Mnoha autorem nastolených problémů se tím sice nezabýváme, ale budeme mít o dost menší stres a pocit časového násilí – autor disertace bezelstně přiznává, že toto pojetí je mu mnohem bližší. Na poslední uvedení tématu (od t. 29) se ovšem do tempa vrátíme – nyní tento jednotah a akcent na startovní osminu čeká obě ruce, zejména levá bude muset být hodně trpělivá při osvojování tohoto principu. Pomůže jí odraz hlavně od palce a uvědomělé počítání těchto taktů „na tři“, abychom jejich konce neutíkali (v začátku skladby i v dílu *b* jsme – hlavně v prvních dvou taktech tématu – hráli „na jednu“). Pokud naše pulsace bude zcela přirozená a průběh hladký, můžeme si zde tempo i nepatrně podsadit – nic ale nesmí působit neuměle. (Čemuž bychom se nevyhnuli, kdyby na této ploše tempo dramaticky spadlo, třeba i

v důsledku neodhadnutí tempa předcházejícího.) Pedálem můžeme pomáhat levé, ovšem kromě t. 31 a 35 – pravá by tam, vzhledem k začátku, měla analogicky hrát staccato, to bychom narušili.

První díl skladby se už nikdy nevrátí – celou zbylou plochu skladby ovládne díl *B*:



Přestože tempové označení i naznačený propočít poměrů jsou zde uvedeny naprosto jasně¹, často se můžeme setkat se zbrkle rychlým tempem – tedy pozor. Vychutnáme si zde odskočný odtah a dlouhou první šestnáctku (tu je hezké pěkně proslovit i na začátku následujícího taktu), plus nezávislé staccato levé. Příliš nevádí, pokud zde na jednotlivé čtvrtky bereme pedál, zní to příjemně, včetně koncových staccat pravé. Trojzvuk v pravé na konci taktu 37 a 39 je zvukově zcela zbytečný, ale s tím nic nenaděláme. Na crescendo v taktu 40 se rádo zapomíná. A nejméně každý druhý pianista přehlédne rozdíly ve frázování v rámci 45. taktu a dále:



Protože v dalším čtyřtaktí jsou tečky již standardně a na konci je naopak rozdíl,



zdá se, že v inkriminovaném místě Dvořák opravdu nic nezapomněl a rozdíl v délce not chtěl, nebo aspoň proti tištěné verzi nic nenamítal. (Svědčí o tom i rukopis, byť v t. 50 v pravé a t. 51 v obou rukou tečky rovněž nemá a celkově je píše trochu nesoustavně. Ale v zásadě tu evidentně rozdíl zamýšlen byl.) Udělejme tedy z toho přednost a veškerou

synkopaci si vychutnejme, levá samozřejmě vede. Následný šestnáctinový takt (tj. 46 a podobné další) si samozřejmě dobře odsadíme a nasadíme, příznávky pravé hrajme spíše kratší, přestože to přímo tečky nejsou. A pozor na rozdíl pointování ve 46. a 50. taktu. Závěrečné takty jsou pak již jen dvakrát transponovaným opakováním posledního předchozího taktu, ruce si vyměnily role, a v závěru nás Dvořák ještě obdařil znovu a znovu opakovanými crescendy, jež však již žádné problémy nepřinášejí. Jen se vždy neopomeňme protáhnout na závěrečné čtvrtce a pedál berme raději až v taktech bez teček:



Zajímavé je, že původně v rukopise Dvořák následně předepsal *Da Capo* zopakování taktů 1-28 a teprve zde má *Fine*. (*Silhouetta* tak končí v *pp.*) Z pokynu *Da Capo al Fine* byla však úvodní slova později vyškrabána a jen slovo *Fine* na samotném konci ponecháno, bezesporu ku prospěchu věci.

Silhouetta č. 4 se hraje bohužel velmi často v době, kdy interpret na ni ještě nestačí – mají s ní potíže skoro všechny děti (a je s podivem, jak často ji od učitelů dostávají!), ale i pro studenty a dospělé je dosti záludná. Přesto patří mezi Dvořákovými klavírními skladbami k nejhranějším a nejoblíbenějším.

¹ V původní rukopise Dvořák žádnou změnu tempa ani notových poměrů nakonec nemá. Zato je tu záhadný přípis *Alternativo* a přeškrtnuté označení taktu 2/4 – protože i prvá taktová čára zde původně byla po dvou čtvrtkách (pak přeškrtnuto), znamená to, že celý tento díl byl původně zamýšlen jako polka!

4.2.3.5 Silhouette op. 8 č. 5 fis-moll (B 98/5)

Vznik: ? Počet taktů: 80 Rkp.: MČH 1596 (pův. číslo VI, po vymazání opraveno na Nro 5)

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7830

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Tato silhouette upomene velmi snadno opět na svět Roberta Schumanna, na ovzduší jeho loveckých a „jezdeckých“ skladeb z Alba pro mládež a nejen z něho. I ona má obdobný toccatovitý charakter, přestože není v rytmu 6/8, ale $\frac{3}{4}$, ovšem v tempu *Presto*:¹



Skladbu (téměř stále reminiscence na úvodní takty hlavního tématu 1. věty *1. symfonie*, s upraveným závěrem – jen v taktech 33-48 coby střed vystřídaná reminiscencí na 14. číslo *Cypřišů*, rytmus silhouette se ovšem nezměnil) hrajeme samozřejmě „na jednu“, můžeme občas takty i slučovat ve dvojtaktí, ale ne zas tak často – pravidelný úderný tepot a švih, tak charakteristický pro výše uvedené skladby, by se snadno setřel. Základní stavební jednotkou tu zkrátka budiž jeden takt – ať již zde máme plochy bez teček nad čtvrtkami (t. 1-8, 17-24, 33-40, 49-56, závěrečná plocha) nebo důsledně s tečkami (zbytek) –, toto platí, i kdybychom někde vázali (což nemusíme, stačí konce taktů portamento, vždy zkrátka bude dominovat pulsace nad legatem). Tomu přizpůsobíme i pedál – s výjimkou závěrečné plochy od taktu 69 jej téměř nikde nepoužíváme k vázání, spíše jen ke zvukovému obohacení. Na to ovšem často stačí ruce samy, pokud se vždy do půlového souzvuku kvalitně opřeme, na opoře se uvolníme (doslova se na ní protáhneme, jako by se nám z ní nechtělo) a následnou čtvrtku o to více odlehčíme a zkrátíme, jako pouhý, byť vtipný zdvih k dalšímu taktu. (Tato relace v zásadě platí i v souvisle vyakcentovaných plochách – t. 17-24, t. 49-56 –, vždy by měla být vnímána naléhavost pulsujícího tahu, podpořená vynášeným sopránem, a dravost se nesmí

zaměnit s úporností.) Nej kvalitněji, třeba i s pedálovou pomocí, toto samozřejmě musíme provést vždy na první takt ve frázi a na závěrečný, utvrzující akord, navíc zdůrazněný předepsanou fermátou – ostatní takty jsou udržovateli celkového pravidelného pulsu, i za pomoci latentního crescenda (příp. decrescenda), jen ne tak zjevného jako tam, kde je autor přímo vypsál. V úvodním osmitaktí (a analogicky v taktech 17-24, 33-40, 49-56) máme od Dvořáka několik interpretačních možností, neboť frázování zde nevypisuje – můžeme tedy hudbu zde pojmout jako valící se plochu, či jako obloučky uvnitř každého taktu, nebo také nemusíme fyzicky vázat vůbec nic. Nejvýhodnější bude asi druhá možnost – v první riskujeme ztrátu švihy (a velký oblouk by asi Dvořák napsal, kdyby ho chtěl – viz závěr), zatímco třetí možnost nevyhrotí tak dobře protiklad k rozdílně frázovanému echu, které vždy vzápětí nastane:



V tomto echu, kde máme všechny čtvrtky tečkovány (až na poslední nad fermátou) je nejdůležitější *pointace*, při vším pohybu a dvojhmatových souvislostech *nesetření* staccatovitého charakteru, to vše při respektování předepsané dynamiky. Zde je pro efekt lepší bezesbytku dodržet autorův předpis – v t. 9-16 a 41-48 máme „terasu“ bez crescend a decrescend, zde by latentní dynamika měla být minimální, hlavně ve druhém případě, kde nic nikam nestoupá:



(v prvním případě, s vzestupnou melodií, se drobounkému crescendu do vrcholu a vynesení sopránu e^2 ve 12. taktu asi nevyhneme). Jinak technicky řešíme toto místo obdobně jako fortové plochy – kvůli pointaci si můžeme i nepatrně podsadit tempo, samozřejmě jen tak,

aby posluchač tím víc mohl vnímat krásu a kontrast vypointovaného echa. Zde se pedál opravdu neuplatní – jediné snad někde na vtipný závěr fráze, pro přibarvení. Že samozřejmě vždy včas v pauze přeneseme levou ruku (někdy i pravou) na následující takt (zejména v místech, kde nemáme paralelní tercie či jiné souzvuky), je nabíledni. Zejména je dobré být ve střehu na přípravu v t. 24-25, 30 a 31, v obou rukách (sekundy rády zlobí), hodně pomůže neutečení z půlky v pravé, k čemuž nejistota ráda svádí. Pravá ruka má jinak v těchto kontrastních plochách dvojí volbu frázování – svazovat v rámci každého taktu obloučkem nebo vše oddělovat. (Autor disertace dává – z důvodu kontrastu - přednost způsobu druhému.)

Technicky nejobtížnější je poslední staccatová (v původním rukopise tu ovšem Dvořák tečky neměl), modulací do kódy rozšířená plocha:



Poněkud nepohodlná, akordicky poněkud přehuštěná a nejednotně reprízovaná změna směru (od t. 60) vyžaduje chytře promyšlený a prakticky odzkoušený prstoklad, jenž by nám souzvukové chody vykryl s co nejmenší námahou a stejně tak co nejméně komplikoval přesuny během pauz. Levá ruka má nejnástražnější takty 60-61, pravá si od t. 61 musí vždy včas uvědomit, kterým akordem začíná následující takt a kterými prsty na něj dopadnu, aby následný rozvod byl co nepohodlnější, nikoliv nervózní. Je to vlastně dvakrát citovaná stejná 4taktová melodie a téměř i harmonie, ovšem s občas měněnými vnitřními hlasy v obou rukách. Zejména takty 65-68 chtějí doslova chladnokrevnost a rozvahu před každým z nich, též asi mikroskopické počkání před každou či skoro každou 1. dobou (samozřejmě aniž bychom ztuhli) – naštěstí od taktu 66 máme též Dvořákem předepsané *ritardando*. Závěrečné kódové dotvrzení *a tempo* v *pp* je víceméně už jen nahozená barva a šumot s dvěma minimálními latentními vzepětími při vzestupu melodie:



Na melodických vrcholech se zde můžeme (v rámci dobrého vkusu) i trochu zastavit a zdůraznit barevnost akordu – nicméně plynulý charakter kódy zůstává základem, pro který je vázací pedál naprosto nezbytný. Autor nám napsal oblouk přes 9 taktů (vůbec první oblouk ve skladbě!)² – poněkud zvláštně jej končí na dominantě, nedotáhl jej až do závěrečné tóniky. Že by omyl? Závěrečných 4-5 taktů může být zvolněno, mají dohasínající charakter, jen nezkresleme synkopu posledního dvojtaktí (místo $\text{p } \text{f} \text{f} \text{f}$ nehrajme $\text{f } \text{f} \text{f}$, příp. $\text{f } \text{f} \text{f}$) – snadno si tohoto nepovšimneme a na ligaturovaném tónu jednu dobu přidáme, nebo naopak z následného průtahu $\text{gis}^2\text{-fis}^2$ uděláme osminy³.

Silhouetta – přes několik „nástražných“ míst – není zvlášť obtížná, pokud budeme vždy patřičně chladnokrevní před 1. dobou a pokud nebudeme svírat ruce v lokti ani v zápěstí. Základem je vždy začít (kromě kódy) každý takt, příp. dvojtaktí volným pádem – ať už se jedná o melodii či doprovod v této hezky přehledné skladbě.

¹ V rukopise *Vivace*.

² V původním rukopise jej ale nemá.

³ Původní zakončení silhouetty bylo jednodušší – pravá měla na konci 79. taktu čtvrt'ové cis^2 , ne eis^2 , a bez ligatury ihned zakončila na 1. době následujícího taktu tónem fis^2 . A původně se silhouetta vyvíjela od t. 57 ještě jinak – takt 60 (počítáno dle tištěné verze) končil v moll, ne v dur, citace hl. tématu 1. věty 1. symfonie měla být ještě o několik taktů delší (až tam, kde Dvořák cituje v poslední, 12. silhouettě – byla i obdobně stylizována, tj. v duchu taktů 57-60 závěrečné silhouetty, ovšem téměř zcela bez oktáv) a posléze po několika akordických spojích, oddělovaných mezi sebou pauzami, měla v *pp* skončit. Tuto verzi však Dvořák (zdá se velmi brzy) přeškrtnal a na druhé straně rukopisu pokračoval, jak dnes známe.

4.2.3.6 Silhouette op. 8 č. 6 B-dur (B 98/6)

Vznik: 1865 (?)

Počet taktů: 60

Rkp.: MČH 1596

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7830

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Základní tvář této silhouette (v rukopise nijak neočíslované, jen s připsaným letopočtem – a s melodickým materiálem hlavního tématu 4. věty *Symfonie č. 2 B-dur*, ovšem v jiném rytmu i tempu)¹ je nadýchaná - přestože je dost často nesena vzrušením (někdy až do forte) a obě ruce musí mít pocit uvolněné rozevlátosti, vše nakonec plyne jako sen, s převahou introvertnosti, a pokud je užuž naznačen patos, nikdy se nerozvine, aspoň v krajních částech ne. V rámci této nadýchanosti a myšlení v tahu přes 1-2 takty (*sostenuto* je zde opravdu jen *poco*!) zde máme, zejména v pravé ruce, opět značnou svobodu frázování, řadu detailů nechal Dvořák na nás, na našem citu a vkusu. Pro jakoukoli strnulost v rytmu, dynamice a frázování tu opravdu není místa – to bychom skladbu zahubili. Svůj dech nám silhouette nanese hned od počátku:



V rámci jednotícího dechu můžeme hned v 1. taktu odsadit mezi *b* a *c* nebo následně mezi *c* a *b* před 2. taktem, případně neodsadíme vůbec - vše je možné, pokud pomyslný zastřešující oblouk nezbortíme a barva se nám s každou oktávou nemění. Rytmické modely levé, nadnášející melodii, jsou v podstatě jen dva (levá hned v 1. taktu je naprostou výjimkou!),

od 2.-3. taktu se pravidelně střídající, až od 13. do 20. taktu se už pak stále jen opakuje druhý z nich. Zato harmonická tvář levé je nesmírně sugestivní, využívající akordových průchodů i průtahů, stejně jako alterovaných septakordů, a přestože se i toto vlastně stále v určitém časovém rozmezí opakuje, nikdy nenechá posluchače vydechnout. Akordický sestup v levé, potažmo vrchní hlas v něm, samozřejmě občas citlivě vyneseme (nejvíce se to snad nabízí ve 4. a 8. taktu, ale je to věc citu každého z nás) – jen to nesmíme dělat vždy a hlavně stále stejně a okatě, kouzlo by se ztratilo. Ostinátní basovou oktávu pak nanášíme zněle, ale tlumeně. Pravá ruka samozřejmě zpívá křišťálovým hlasem oktáv v měkké, sametové dynamice – a jak jsme již zdůraznili, tento charakter se ani crescendem moc nemění. První sytější oktávový bas přísluší až 11. taktu, kde poprvé v levé následně zazní zmenšený septakord (do spodní *B*-oktávy navíc nepatřící), ale hlavně jím (skoro až zvonově) korunujeme vůbec první bas jiný než *B* a nad ním v pravé překrásný zvětšeně velký septakord ve 13. taktu:



Efekt uvedeného dvojtaktí se několikrát opakuje, ale již jako ozvěna, ani *fz* v analogickém taktu 17 o oktávu níž už není zdaleka tak silné. Trochu víc zvuku též musíme dát do oktávy levé ruky v 10. a 12. taktu – její frázování je zde jiné než ve 2. a 4. taktu a bez sytého základu bychom nepřerušeny oblouk nevyklenuli. Ojediné grupetto v pravé na zač. 14. taktu má mnohem lepší zvuk „na době“, zdvih na konci 8. taktu opravdu odsadíme. A přestože šestnáctiny po ligaturách nebudeme hrát školometsky, dvaatřicetiny to nejsou - zejména konec celého tohoto úvodního dílu, kde proud již dotepává, nás k tomuto snadno svede. Na konci 21. taktu přešlápneme (ne moc rychle) pedál na začátku pomlky pravé, levá akord drží a my pak s pomocí pedálu měkce odsadíme:



Střed, přestože tempovou změnu zde Dvořák nezaznamenal, se vzruší více – jako když dosud introvert začne zpívat serenádu s kytarou a srdce mu postupně tepe stále rychleji²:



Zatímco první doprovodný akord je jen jako dechnutí, druhý takt, s prvním arpeggiem vůbec (ovšem jen v pramenném vyd. a u vyd. L. Lásky – jinde jsou arpeggia až od 25. taktu!), se už pohne živěji, jakoby v očekávání. Délku not všude dle předpisu nedodržíme – musíme je tedy aspoň poslechově držet pedálem a v pravé si včas pomoci němou výměnou (t. 22) nebo skokem tam a zpět (takt 24, trochu nepřírozně stylizovaný, se nám jinak nepodaří, i u levé je podivná absence arpeggia na decimu, snad jen opomenutí). Pedál Dvořák (v celé silhouetě) sice občas píše, ale jen v náznaku, víceméně nahodile, naprosto nevychází z pauz levé, které se přitom s akordy pod táhle zpívající pravou krásně podmanivě střídají. Při pouštění akordů budeme tedy pedál buď zvedat, nebo citlivě přešlapovat, a dle potřeby dobarvovat melodii pravé, aby se barva legata neztratila. Už to vyžaduje trochu oživenější tempo – skladba i zvukové efekty by jinak působily staticky. Odsaz pravé mezi 26.-27. taktem musí znít přirozeně, dýchat v tahu, pomůžeme si radši opět pedálem (velmi podobné místo máme například v 19.-20. taktu 3. věty Chopinovy Sonáty h-moll op. 58). Rytmy a hlasové proporce od 27. taktu se napřed naučme přesně propočítat a pak je „osvobodíme“, nálada je tu čím dál vzrušenější. (Jsou i profesionálové, kteří tyto a následující takty hrají v levé rytmicky zcela „free“ (ad libitum), přibližně, bez jakéhokoli počítání – ale to už není poctivá hra.) Pedál je zde mnohem praktičtější brát vždy již na první notu pravé – bude ostatně synkopický, takže zvukově se nic nežádoucně nerozhučí – a i zde samozřejmě přešlapovat dle zvukové potřeby (naší i autorovy). Ve 28. (a totožném 30.) taktu doporučuji doběhnout dvaatřicetiny až do konce levou, jinak nám v případě malé kázně pravé ruky snadno vlétnou do melodie. O rozdílech šestnáctina-dvaatřicetina jsme už hovořili. V taktu

31 se poněkud změní rytmus (sextola místo kvartoly na 2. osmině) a přestože dynamika už postupně klesá, vzrušení ještě neopadne,



naopak se dostalo přímo do španělské nálady – „kytara“ v levé ruce zůstala a mixolydičnost melodie spolu s nátrylem a později grupettem (zde prakticky totožnými, jen místo si vyměnily a přízvuk i vyslovení grupetta na těžkou dobu bude asi malinko zatěžkanější) vytvářejí kolorit s ničím nezaměnitelný. „Bouře pod hladinou“ ještě vyústí do otázky v 37. taktu s následnými téměř kadencovitými girlandami stejného akordu v rozloženě-stoupající formě a po malé augmentaci vstoupí sice do quasi návratu v *ppp*, ale v tonálním spíše neukotvení, jako by se srdce ještě neuklidnilo:



I vášně zde ještě prostřednictvím dynamiky stoupá až do vrcholového c^4 , i basy se ještě rozdují jako zvony (pozor, akordové výplně jsou stále relativně jemné, podprahové), až teprve dočasná tónika As-dur jako by vyústila v katarzi. (Pedál v těchto taktech můžeme směle držet vždy po celý takt – podtrhneme tak odlišnost reprízy a evoluci – až od závěru t.

47 začínáme zas měnit dle běžné zákonitosti sousedních, kontrastních akordů.) Ještě se dvakrát vzepne melodie do velké síly, ale to už je v relativním klidu, už se nebojuje. Introvertnost pomalu zase nabrala vrch.

Silhouetta č. 6 je u Dvořáka jako celek jedním z nejlepších dokladů intimní klavírní lyriky a ve střední části nás navíc zavede do světů, které u něj běžně nenacházíme. Je to skladba nesmírně citově bohatá – a pokud zde vybalancujeme obrovské vzrušení spolu s pokorou, vírou v Boha a smířením se s osudem (toto vše ve skladbě je, jako u samotného Dvořáka), čeká nás nesmírně krásná práce.

P.S. Každý interpret se ovšem bude muset nějak vyrovnat s výskytem nenápadných „ligatur-neligatur“ ve třech taktech, každé vydání je má trochu jinak. Nejprve na zač. taktu 14 máme v pramenném vydání a rukopise ligaturu jen u druhé noty b^1 , ovšem mnoho jiných vydání ji uvádí i u první noty d^2 . A obdobnou otázku máme ve dvou (vzájemně zcela totožných) taktech 51 a 53



– zde je ligatura opět vytištěna jen u druhé noty (zde g^2), zatímco u es^2 schází. Vydání revidované L. Láskou (nakladatel Zdeněk Vlk, Praha 1945), přestože v t. 14 ligaturu má, ji v dalších dvou citovaných taktech neuvádí, naopak lipské vydavatelství F. Hofmeister, jež mělo na tento cyklus vůbec první copyright, uvádí sporné ligatury ve 4ruč. verzi všude, ve 2ruč. verzi pouze ve 14. taktu, ovšem v obou verzích zde navíc spojuje ligaturou i d^2 na pomezí 14.-15. taktu, což pramenné vyd. opět nemá, Láska rovněž ne a rkp. není stoprocentně jasný (oblouček tu sice je, ale kratší než pod b^1 , jež má následně pohyb – a na zač. 15. taktu na novém řádku není oblouček zopakován). Rukopis a pramenné vydání jsou tedy v zásadě shodné, ovšem ani to nemusí být zcela směrodatné, autor mohl oblouček opomenout či mohl rozhodnutí před vydáním změnit a změnu již do rukopisu nezanést. Z hlediska čistého citu zní dvojitá ligatura asi logičtěji, přirozeněji (na rozdíl od ligatury mezi 14.-15. taktem) – ale konečné rozhodnutí je na každém z nás.

¹ 4. věta symfonie je v dvoupůlovém (alla breve) taktu, tempu *Allegro con fuoco* a téma se zde počíná v 11. taktu věty – v silhouettě se téma počíná hned, v 6/8 taktu a tempu *Poco sostenuto*.

² Stylizace doprovodu zde byla původně stejná jako v předchozím průběhu, navíc málo znělá – teprve v tištěném znění máme celou tuto plochu v magické kráse. Následující sporná arpeggia nám tudíž rukopis nerozsoudí.

4.2.3.7 Silhouette D-dur op. 8 č. 7 (B 98/7)

Vznik: ?

Počet taktů: 38

Rkp.: MČH 1596

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7381

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Silhouetta č. 7 je ze všech Dvořákových silhouett nejméně romantická, resp. prakticky není romantická vůbec. Její charakter je povýtce klasicistní – nebál bych se říci neoklasický, pokud by se tento termín pro 19. století používal:



Není vyloučeno, že základní zvukovou představu měl Dvořák v podobě dechového tria (2 klarinety a fagot nebo hoboje, klarinet a fagot) – v tomto obsazení by bezesporu zněla velmi svěže, s basovým perpetuem mobile fagotu. Nicméně, zejména v téměř totožných krajních

částech, mohl zde mít Dvořák též jednu z ojedinělých inspirací etudami Carla Czerného¹ – podobnost s charakterem začátku jeho Etudy B-dur op. 740 č. 4 možná není zcela náhodná a požadovaný efekt na způsob klasicistní techniky je zde evidentní. Tato skladba opravdu téměř nepotřebuje pedál – zrušil by nám vtipné secco pravé ruky (žádná nota pravé v dílu *a* není bez tečky) a pokud budeme v levé dodržovat hybné legato, nikoli non legato (od 3. taktu je předpis *legato sempre*), uváže všechno sama a charakter skladby nebude působit slabikovaně, školometsky. Braní pedálu může být vzato v úvahu jen na 1.-2. dobu (tj. osminu) v taktu – za podmínky jeho včasného puštění, aby 3. osmina již byla oddělena, a za předpokladu vtipného odskočení ruky ze čtvrté noty, aby dojem vtipného, veselého staccata byl pro posluchače i pod pedálem zachován. (Prodlužovat staccato rukou kvůli rozdílu čtvrtka-osmina bych zde nedoporučoval – přece jen již nejsme ve staré hudbě a rozdíl frázování v dílech *a* a *b* by se velmi snadno setřel.) Malinko (maximálně na jednu osminu) si můžeme pedálem přibarvit i 4. dobu v 6., 12., 35. a 36. taktu coby konec fráze, za předpokladu přesného, rytmického a lehce zdůrazněného udání této doby, nesetření její vtipnosti a celkového nerozostření tohoto závěru – velmi snadno by vyzněl odbytě, laxně.

Díl *b* můžeme hrát trochu rychleji – žádná změna tempa zde sice není udána, ale chtít naprostou unifikaci tempa je značně riskantní pro celkově uspokojivé vyznění skladby:



Zatímco tento díl *b* můžeme velmi snadno hrát „na jednu“ a jeho stereotypní strojovost tím pádem účinně přeběhne jak kontrast a eliminuje riziko nudy, v dílu *a* bychom stejným přístupem neměli vůbec čas ani prostor na pointaci, Dvořákem podtrženou v podobě synkop na 5. dobu. (Nadto ne vždy stejných – 1.-4 takt = *sfz*, 5. takt = jen *>*, 6. takt = posunutá synkopa s akcentem na druhou dobu. V následném přenesení naprosto stejného modelu o oktávu níž je celková dynamika změněna na *pp* – předtím *p* – a synkopy jsou zde důsledně jen obyčejný akcent, ne stříškový. I kdybychom uvedenou akcentaci stihli, vyzní „přejetě“, studeně – určitý čas zkrátka každá pointace vyžaduje. Díl *a* tím pádem nemůže být přeštván

– z toho vyplývá jeho počítání, buď „na 2“, nebo si můžeme dovolit i „na 6“, pokud si budeme doby vtípně vychutnávat a nebudeme je stereotypně jednu po druhé vyrážet. Naopak kdybychom tempo dílu *b* mechanicky přizpůsobili dílu *a*, nebude pravděpodobně k přečkání a nebude efektivně kontrastovat.) Na rozdíl od dílu *a*, díl *b* nemá nikde staccato na 1. čtvrtku – tuto dobu podpořenou akcentem (v t. 13 a 21 Δ , jinak $>$) je tudíž velmi žádoucí pro kontrast protahovat a následné vzestupné či sestupné osminové oktávy spíš odlehčovat a každopádně směřovat dopředu – riziko monotónnosti je zde opravdu velké. Uvedenou první čtvrtku zde můžeme i nemusíme podpořit pedálem, záležet asi bude i na kvalitě a barevnosti zvuku konkrétního instrumentu – v každém případě mezi 1. čtvrtkou a následujícími osminami musí být evidentně odsazeno, oblouk zde nikde nemáme. V taktech 18-20 (analogicky 26-28)



Dvořák žádné tečky nemá, v t. 20 a 28 je navíc legatový oblouček – zde tedy můžeme pedálem podporovat legato, abychom neriskovali suchost, a v taktech 18-19 (26-27) máme zcela svobodu rozhodnutí, jestli rozdělit takt na dvě půle nebo jej svázat celý, případně provázat celou dvojici taktů. Pokud chceme charakter uvedeného trojtaktí² podpořit i ritenutem, měli bychom se vyhnout afektu – dynamika je zde sestupná a nic bůhvíjak závažného se zde neřeší. Což neznamená, že by obě ritenuta musela být ztvárněna úplně stejně.

Následující, modulaci do h-moll jen lehce pozměněná repríza (*a'*) má ve dvou detailech upravenou pointaci. Ač dynamika v počátečních taktech 29-32 je *p* jako na začátku (od t. 33 přechodně narůstá) a pointace na 5. době, s následným přesunem na 2. dobu v šestém (celkově 34.) taktu, je zachována³, označení *sfz* se tu už neobjeví⁴ – důsledně se zde synkopuje akcentem $>$, ve 29.-34. taktu se navíc na stejném místě vyskytujícími i v levé ruce. Můžeme tedy vždy i trochu vynést bas, na rozdíl od úvodní části. (Nebude to aspoň stejné.) V taktech 35-36 už tato společná akcentace není a bylo o nich již hovořeno (viz poznámku o pedalizaci 4. doby v začátku rozboru). Poslední dva takty mohou i nemusí být podpořeny pedálem a mají vytrácivý charakter, jenž vhodně zaokrouhlí charakter celé silhouetty i bez

ritenuta – není zde ostatně ani autorem předepsáno, ani není obzvlášť vhodné, zvlášť pokud by bylo s účastí afektu.

Technicky nepřináší silhouetta zvláštní problémy – nónový interval mezi 4. a 5. dobou v levé ruce nemusí být v případě nepohodlí (zejména v malé ruce) na sto procent vázán, celkový hybný charakter nám plynulost nenaruší. V taktu 33 pozor na vykolejení, zde a na hranici s následným taktem se repríza mění – v sopránu a celkovém charakteru sice ne, ale ve spodních hlasech právě a zejména v levé ano, proto je lepší si včas neznatelně přibrzdit, abychom nezmodulovali jinam nebo se v místě „nezasekli“. Osminové plochy dílu *b* mohou být nesnadné jen pro velmi malé ruce, které si ale mohou pomoci rozumně zvoleným tempem, vyváženým vtipnější pointací, skrytou dynamikou (crescendy a decrescendy) apod. Přesto tato silhouetta k obtížným rozhodně nepatří, pokud se levé ruky a priori nelekne a nezapomeneme zde na základní rozdělení rolí: vtipná, ježatá melodie – a šumící, odlehčený, v celé ruce prouvolněný doprovod⁵.

¹ Druhou takovou inspiraci má u Dvořáka *Ekloga* č. 3.

² Formálně jsou ovšem t. 13-20 stavěny důsledně po dvojtaktích.

³ V taktu 34 výjimečně máme v pravé akcent jak na 2., tak na 5. době - díky upravenému závěru.

⁴ V rukopisné verzi ovšem i zde bylo (v t. 29-31) - a v celé skladbě důsledně psané jako *fz*. A akcenty v repríze byly důsledně stříškové.

⁵ Ještě se možno zmínit, že původně začal Dvořák tuto silhouettu psát jako citaci „Zde v lese u potoka stojím sám a sám“ (viz *Silhouetta* č. 1), nyní ve Fis-dur a se zdvihem, ovšem pouhé 3 takty – a po několika dalších dobách v pravé ruce (v obdobném duchu) v tomto záměru už nepokračoval.

4.2.3.8 Silhouette h-moll op. 8 č. 8 (B 98/8)

Vznik: 1865 (?)

Počet taktů: 57

Rkp.: MČH 1596 (původně Nro. 6)

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7831

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Svým začátkem může poněkud upomenout na svět poslední *Humoresky b-moll op. 101 č. 8*, ale ještě mnohem více *Eklogy č. 3* (a tím pádem i *Eklogy z op. 52*), je však trochu pohyblivější:

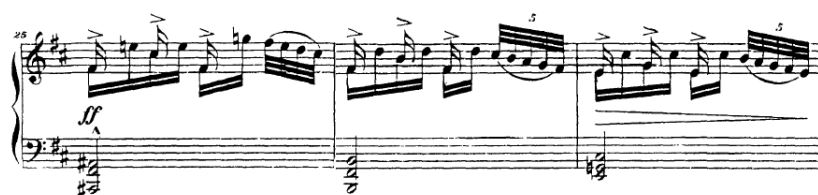


Synkopické akcenty se týkají hlavně vrchního hlasu oktáv a jsou samozřejmě pronikavé jen vůči celkovému *p* – jinak zvláštní sílu nemají. Počáteční osminy vázat můžeme a nemusíme, vtipně zní oboje, a pak už máme frázování dobře rozepsáno. Levá s doprovodem snadno vylézá, šestnáctiny se pod melodií doslova musí schovat (zejména ve 4. a 8. taktu dbejme na bas a následné noty tím více odlehčíme). První čtyři takty udržme v celkovém (byť melodii samozřejmě vedoucím) *p*, sexty rády ztrácejí lehkost a hned se zesilují. V opakování tématu o oktávu výš zůstává nálada v podstatě stejná, rychlé vzepětí do *f* s následným postupným klesáním je relativně marginální, klid nebortící. Obloučky v 5.-6. taktu v pravé samozřejmě nejsou ligatura, ohraničují jen triolu a možná frázování, dlouhé noty $h^2-cis^3-d^3$ dodržme a první noty triol lehce nat'ukneme, aby cifrování melodie vyniklo. Rytmus 3 : 2 nic nenaruší, pokud duoly i trioly budeme hrát zlehka a nastartujeme je společným impulsem – jinak se samozřejmě vše hned zneobratí a zesílí. A na arpeggio v 6. taktu nespěcháme – lepší si na ně okamžik počkat a pak je zahrát mrštně, se znělým zachycením spodního g, než před ním zrychlit a samotné arpeggio pak hrát neuměle pomalu.

Celé osmitaktí se beze změny zopakuje ještě jednou (zajímavé je, že všechny repetice v této silhouetě jsou – na rozdíl od rukopisu - doslovně vypsány, aspoň ve dvouruční verzi) a celý zbytek skladby ovládne práce s motivem *b* coby převzatým hlavním motivem 3. věty *Symfonie č. 1* (formální schéma silhouetty je zde $a\ b\ b'\ b\ ^1$):



nebo další ukázka

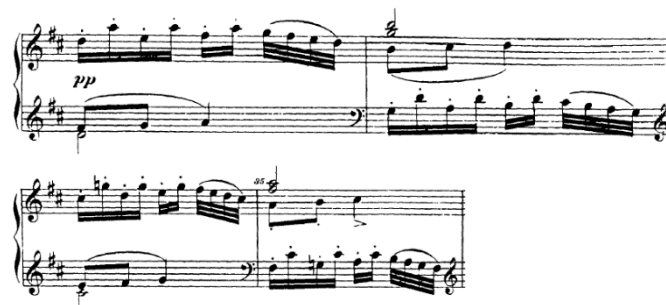


Pozor na nasazení rychlejšího tempa – je zbytečné, staccatový průběh sám o sobě oživí průběh dost. Spíš se snažme vychutnávat rytmický vtíp nesený na osminách (a vrchním hlase, pokud jsou akordické) - "vyskandování" každé šestnáctiny by snadno působilo kontraproduktivně, udřeně, raději si je napichujeme v souladu s rytmem druhé ruky. Do závěru taktu, sestupných dvaatřicetin, se nikde nesmíme vřítit, musíme samozřejmě vždy dobře nasadit první notu v nich, volně seběhnout a (byť v tahu) ani následné šestnáctiny či delší noty k nim nepřivazujeme. Vedle velké flexibility zápěstí (klidně si ji zde můžeme cvičit po celé klaviatuře) je zde samozřejmě krajně důležitá i prstová strategie. Většina z nás asi zvolí za základ prstoklad 4-3-2-1 (levá obráceně) a vyzkouší si, zda při palci na černou klávesu si toto nějak upravíme nebo zjistíme, že po nácviku bude i zde výše uvedený prstoklad nejspolehlivější. Někde bude i stejně důležité, kterým prstem před dvaatřicetinami končit (nemusí to vždy být u levé 1. a u pravé 5.), jak dobře se nám na něj navazuje apod. Dobrý prstoklad a vnitřní klid před a po dvaatřicetinách zde zkrátka budou základem úspěchu, spolu s úsměvem a vtípem (zachmuřeně tuto plochu nezahrajeme – a i portamenta alias zvýrazněné šestnáctiny od taktu 25 sázíme spíš rozpustile „klukovsky“, v příslušném tahu a spádu). Jen poslední dva takty celkové fráze jsou prolegatovány a kvartoly v nich se dlouze zachmuří, žádná by neměla ustřelit, ani být mimo souhru s levou:



(Pozor na poslední takt v levé – spodní *H₁* bude dlouhé, *Fis* se nad ním extra nasadí a jde od něj tentokrát skutečná ligatura, viz i dlouhou notu na něm.)

Interpretační princip se nemění ani v následném dílu *b'* - místo staccat zde někde máme legato, moduluje se nejprve trochu jinak, levá zde rytmitizuje osminami i ve druhé polovině (harmonicky je tu jinak již stejná), taktů máme o dva méně (tj. 13, místo původních 15), ale v podstatě se nic nezměnilo, nový svět a nové problémy nás už nečekají:



Celý díl *b'* se zcela doslova zopakuje ještě jednou, jen v posledním taktu navíc máme zaokrouhlující *ritenuto*.

Silhouetta č. 8 je zábavná skladba – a přestože nejrozličněji transponovaný motiv *b* vyžaduje pečlivého, inteligentního vypracování, vtip nakonec hráče strhne a tuto silhouettu cvičí rád.

¹ Ve čtyřruční verzi je ovšem repetování ne zcela jasné – resp. nevíme, zda nejde o omyl. Po naprosto jasně zaznačeném opakování prvních 8 taktů máme značenou repetici hned od dalšího taktu až do úplného konce, takže „symfonické“ téma se zde neopakuje 3x, ale 4x, a celá silhouetta má tím pádem formální schéma *a* (zopakované) *b b' b b'*. Pokyny k opakování ve dvouruční verzi jsou ovšem zcela jednoznačné.

4.2.3.9 Silhouette H-dur op. 8 č. 9 (B 98/9)

Vznik: ?

Počet taktů: 61

Rkp.: MČH 1596 (původně jako č. 8)

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7831

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Rovněž tato silhouetta je formálně velmi jednoduchá – stále stejné téma má nejprve podobu rázné, symfonicky znějící přede hry (a v závěru do hry)



a od 9. taktu pak vlastní silhouetty, ve zcela odlišné náladě i zvukovém rejstříku (je to ovšem stále stejné převzaté hlavní téma znějící od samého počátku 4. věty *1. symfonie*):



Obě tyto části připomínají svým charakterem a sazbou Roberta Schumanna – plný, orchestrální zvuk v přede hře (doporučuji členit po čtvrtkách), a jakoby odlesk stylizace jeho Arabesky op. 18 v celém dalším průběhu. Hráč si musí ujasnit jen několik základních principů. Pokud nemá hodně velkou levou ruku, pak ji samozřejmě neponecháme v roztažení a vše se zde volně přenáší kolem osy v podobě *fis* (resp. *gis* v několika taktech uprostřed). V pravé jsme pochopitelně zavěšeni za prostě zpívající melodii, osamělé osminy jsou příznávkami, jen občas probleskujícími. Vypracujme si tedy hlasovou hierarchii – a pak už hrajme (i vzhledem k subtilní dynamice) co nejuvolněji, jinak hned zesílíme a přehodíme pořadí důležitosti hlasů. (Tempo být závratně rychlé nemusí.) Respektujme i předepsané frázování, před t. 15 bychom asi odsaz moc nečekali. Je dobré též dostat do krve uvědomělé prozpívání 1. doby (v obou rukou), tomu podřazený přízvuk na 2. dobu a zbytek, hlavně v levé, se hraje víceméně pasivně. Příraz na zač. 16. taktu zní přirozeněji na dobu. Dynamika se postupně zvedá (a vzápětí obdobným způsobem klesá) jen mezi 25.-32. taktem,



pak už máme jen návrat nezměněného světa v subtilní H-dur, jen dynamika zde už začíná *pp* a ještě Dvořák zdůrazňuje *sempre più dimin. e ritard.* V posledních dvou taktech máme v příraze místo jednoho *fis*¹ dvě, doporučuji zde prsty vyměnit. Pak už jen následuje zopakovaná citace předešlé (samozřejmě odsazená, stejně jako začátek vlastní silhouetty v t. 9) a posléze přes několikerou transpozici motivku ve své síle postupně pohasíná, až se několikrát v *pp* utvrdí dohasínajícím rytmem v titulní H-dur.

Silhouetta č. 9 je jednou z nejjednodušších - příjemně a mile zní, snadno se pochopí a hraje se dobře.

4.2.3.10 Silhouette G-dur op. 8 č. 10 (B 98/10)

Vznik: 1870 (?)

Počet taktů: 58

Rkp.: MČH 1596 (zde bez čísla)

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7831

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

V této silhouettě, přestože nemá žádné převzaté „neklavírní“ téma, viděl Dvořák notový part opět spíše jako partituru. Na první pohled to sice není zřejmé, ale různá místa v průběhu skladby tomu jednoznačně nasvědčují a některé prostředky se v sólové klavírní hře téměř nikdy nepoužívají.

Začátek této skladby je ovšem pěkně klavírní:



Označení *Ped.* je tu jen zcela náznakové, spíš jen doplňuje označení *con Ped.* – pedalizujeme tedy tak, aby byl zaručen tah a ušlechtilá barva tónu (skladba nejvíce evokuje poklidnou přírodní lyriku). Ve 3.-6. taktu se vážou oktávy i s pomocí pedálu trochu obtížněji – dle možností střídáme prsty v sopráně, nevyhýbáme se němým výměnám a hodně vyneseme h^2 na zač. 5. taktu, jinak se nám následná oktáva samovolně odsadí. (Latentní vzestup dynamiky nám dost pomůže i na nejvyšší oktávě ve 2. taktu, stejně jako na dlouhé oktávě 3. taktu – vše ovšem musí být přirozené, bez hrboleů.) V levé, pokud se nám to podaří, jemně vyneseme protihlas ve 4. a hlavně 6. taktu – melodie pravé je ale primární a v celé skladbě bude. Orchestrální partituru vidíme hned v imitaci v 8. taktu (musíme jít po melodii a nenechat se zaskočit masou akordů),



pohodlný moc není ani 10.-11. takt,



kde před arpeggií levé je dobré protáhnout si zdvihové d^3 (zejména pokud arpeggio hrajeme před dobou), *c* musíme samozřejmě zachytit do pedálu (stačí jemně) a naznačený nárůst dynamiky je třeba respektovat. V 13.-14. taktu autor jako by předpověděl obrys hlavního tématu svého *Houslového koncertu*, na 16. takt jdeme podobně jako na osmý:



Následující takty opět v levé připomínají spíše partituru,



na dotyčné místo musíme zůstat naprosto uvolnění, imitace zní jen jakoby z dálky. Pokud chceme dobře vázat pravou ruku, doporučuji pomáhat si předepsanou dynamikou a na první oktávě si radši nahoře němě vyměnit z 5. na 2. prst, aby se nám s následnými šestnáctinami lépe spojovala. Pokud máme větší ruce, pracně zvládneme s pomocí němých výměn i sestup oktáv, ale přesto si asi často pomůžeme kombinací zvukového nanášení a pedálu. V dalších taktech navíc pozor na frázování. V posledním taktu celého tohoto prvního úseku se nám představí celý další průběh,



jenž naplno ovládne střed skladby:



Neustálá hlasová polarita staccato – legato se v klavírní hudbě opravdu skoro nepoužívá, aspoň ne v takovém rozsahu. (Předpokládejme tedy, že ji Dvořák celou takto myslel – v dochovaném rukopise máme takto vypsány jen t. 25-26 a v levé ruce ještě takt další, prvotisk F. Hofmeistera má ve 2ruč. i 4ruč. verzi v levé ruce staccato jen do t. 28 včetně, dál

až do konce vůbec ne. Výjimkou jsou poslední osminy t. 41 a 42 a v pravé máme stacc. na poslední osmině t. 35 a 42.)¹ Můžeme samozřejmě vše brát pod pedálem (*Ped.* zde opět znamená jen *con Ped.*, dál s ním Dvořák naprosto nepracuje), ale mnohem magičtější bude pokusit se tuto polaritu dodržet, aby byla slyšitelná běžnému posluchači. Prakticky vše se zde nakonec dá zahrát, pokud budeme respektovat následující zásady:

- a) staccata zde budou hrána měkce, velmi ušlechtilé (čili budou se již blížit portamentům), nejlépe je představit si tuto plochu jako doprovodné détaché smyčců a sólový dechový nástroj nad nimi
- b) na staccatované doby nikdy nebereme pedál – naopak dlouhé doby přizvučujeme pedálem, jak můžeme, aby se nám lépe vázalo a zvuk nebyl školometský, vypreparovaný
- c) tempo silhouetty bude opravdu s respektem k úvodnímu označení *Allegretto grazioso* a ani zde neklesne
- d) při legatu budeme naprosto uvolnění na všech němých výměnách, bez nich se zde neobejdeme

Toto je základ. V t. 32-35 se ve stejně ušlechtilém duchu naučme trochu zkomplikované frázování (akcenty budou opravdu velmi relativní) a na rozhraní 34.-35. taktu si raději nepatrně „připosedněme“ - *c*¹ pravé se musí dobře svázat s *h* levé a další souzvuk bude zase staccato. Druhá polovina taktu 35 ovšem musí zase plynout v tempu a čtvrt'ové *d*² obzvláště dlouze prozpíváme – jinak se nám tah (díky několikerému opakování jednoho tónu) nepodaří. Ve 41.-42. taktu máme naštěstí tečky i frázování již synchronně a od 43. taktu klene Dvořák už vše v legatu, jen frázování v rámci pravé ruky synchronní nemá,



zde však musíme hlavně nade vším nést melodii. Vrchol dvoutaktové fráze je vždy na začátku druhého taktu, ve 46. taktu si asi na svázání budeme muset pomoci pedálem (ledaže

bychom doprovodný motivek nebo triolu z něho převzali do levé ruky). V 50. taktu pozor, tečky už zde nemáme a plynule na něj v dur naváže kóda, vystavěná z dvoutaktí melodicky připomínajícího Smetanův Vyšehrad:



Že by úsměvný pozdrav? Pedál zde opět není doznačen, nejpozději na zač. taktu (sousední akord II. stupně) musíme dobře vyměnit, ale uspokojivější bude řešit toto po půltaktech, nebo aspoň přivyměňovat. Rovněž se asi na většině klavírů neubráníme pedálovým výměnám od 55.-56. taktu – harmonicky jsme sice už stále v E-dur, ale výše uvedený průchod (tercie *fis-a*) se tu ještě opakuje,



dokonce díky větší průzračnosti budeme muset asi měnit zde i častěji, aby se alikvoty netříštily. Teprve od poslední doby 56. taktu můžeme po zbývajících dva takty nechat pedál už ležet.

Silhouetta č. 10 je podivuhodná skladba. Melodicky zdařilá, přestože téma samo o sobě téměř nikdy nepřekročí rozsah sexty, působí dojmem třídlivosti, třebaže je z formálního hlediska dvoudílná (s kódou) a celý druhý díl je melodicky i harmonicky doslovným opakováním dílu prvního, což si možná ani neuvědomíme. Pokud rádi z klavíru vyčarováváme barvy – nikoli v duchu impresionismu, ale v touze přiblížit se zvuku líbezně, lyricky znějících orchestru, pak zde máme jedinečnou příležitost. Pokud někdo chce hrát hlavně virtuózně nebo hledá ve skladbách volnějšího tempa atributy ryze pianistické, pak jej tato skladba sotva uspokojí. A je to tak dobře – s jejím světem by nesplynul a její dechberoucí krásu by jen znehodnotil.

¹ Vydání revidované L. Láskou (nakl. Zdeněk Vlček Praha 1945) se shoduje s pramenným vydáním.

4.2.3.11 Silhouette č. 11 A-dur (B 98/11)

Vznik: 1865 (?)

Počet taktů: 44

Rkp.: MČH 1596 (pův. Nro 9)

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7831

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

I další silhouettu, z celého cyklu zdaleka nejoblíbenější, myslel Dvořák asi hlavně orchestrálně. Hned od počátku vypadá notový zápis, jako by Dvořák spíš navrstvil hlasy v partituře, ostatně obrys hlavního tématu je v „prapůvodním“ znění této silhouetty¹ prakticky zcela totožný s vedlejším tématem 3. věty 2. *symfonie*². Definitivní znění silhouetty však rozkvetlo do tvaru zcela svébytného, po občasné formální naivitě prarvaru zde není ani stopy, což skoro nahrává domněnce, že alespoň v tomto případě Dvořák opravdu (z již řečených důvodů) záměrně antidatoval. Pianista tu nicméně roli nemá snadnou. Místy nás bude čekat pěkná mravenčí práce a soustředěnost, co se týče umné hlasové hierarchie a plasticity, ale táhnout se silhouetta nesmí, byla by dlouhá, neživotná. Naopak se ji snažme roztancovat, i když tempo zde není překotně rychlé. Melodie, s náznakem pentatoniky, nás vtáhne hned od začátku,



ovšem hned úvodní šestnáctiny netáhněme, neprotlačujeme – pokud bychom mikroskopicky zachytili tempo a agogiku, budou 2.-3. doba v takttech 1 a 3 vzrušenější, naopak v 2. a 4.

taktu se budou uklidňovat. Vše samozřejmě přirozeně, neafektovaně. Repetované tóny po obloučku zvládneme možná i bez výměny prstů, pokud si před nimi měkce odsadíme a ruku odlehčíme – akcent děláme opravdu jen vahou do ruky a kvůli vtipu můžeme i přetečkovat. A první tón motivku musí být vždy dobře zazpíván, jinak se nám předepsané frázování nepodaří. Hluboké *A* samozřejmě pravděpodobně neudržíme – jde tedy o to, abychom jej zněle (byť opět neafektovaně) nasadili, zbytek je práce pedálu. Chod *e-dis* se nerozmaže, protože *cis*¹ je dobarvující a rovněž zmíněné noty se přehnaně nevynášejí (aspoň ne vždy), spíš tento chromatický posun vnímejme jako podprahový dech. (To spíše více přijde ke slovu návrat *dis-e* v dalším taktu, neboť not a pohybu zde máme celkově méně – ale samozřejmě, ne jako stereotypní manýra.) Obtížné jsou i 5.-6. takt – v prvním z nich si třetí dobu raději poddělíme a dvaatřicetiny nepřehženeme ad absurdum, v 6. taktu je legato pravé velmi obtížné a musíme zde zkrátka soustředěně citlivě přeplyvat z jednoho tónu do druhého ve stylu „víc – méně – ještě o dost méně“. Navíc, vzhledem k hustotě akordů v levé ruce se začne velmi snadno křiklavě hlásit o slovo doprovod a zmíněné dvojtaktí se doslova „rozpochoduje“ na jednotlivé čtvrtky, zde skutečně musí být pianista sám sobě dirigentem a nesmlouvavě vystavět zvukově-hlasovou architekturu. Takty 7-8 jsou mnohem snazší, pokud nebude tlouci levá ruka. Toto vše nás čeká ještě jednou v následném závěti, ovšem díky přenosu levé o oktávu výš se nám práce se zvukem přece jen trochu usnadní, excesy nejsou tak slyšitelné, aspoň v prvních čtyřech taktech. Jen pozor, aby nám doprovodné *cis*² nevlétlo do melodie na zač. 9. taktu:



Střední část silhouetty je jen krátkým kontrastem na dominantě, téma se v základních rysech nezměnilo:





Nanesené interpretační principy samozřejmě uplatníme i zde, hlavně dbejme, aby akordy v levé nekřičely a pravá stále nad vším zpívala, ruce jsou zde už dost blízko sebe a levá se svým zvukem skoro již blíží k diskantu³. Přes sekvenční šestnáctiny tématu (nepřehlédneme frázování – zde je po taktech) vystoupáme až na vrchol do Cis-dur (pozor, levá ani zde není hlučná a v posledních taktech dbejme na přehled v rytmu,



zde se snadno přestane počítat). V posledním taktu ukázky, průběžně ritenutovaném, můžeme hrát samozřejmě již dost recitativo, jen přímo okatě nezaměňme dvaatřicetiny za šestnáctky⁴.

Po fermátě na E⁷ nastoupí repríza – napřed téměř zcela doslovná, jen ve dvou snadno přehlédnutelných detailech poupravil levou, ovšem poslední takt předvětí je harmonicky změněn (místo dominanty máme zmenšeně malý terckvartakord II. stupně) a přes následný průtah a dominantu do hlavní tóniny následuje už ne závětí, ale kódové zaokrouhlení, na zvládání hlasů rovněž velmi obtížné, psychicky asi nejobtížnější⁵:



Ve 40. taktu musíme do detailů vychytat plasticitu v pravé (v jednom hlase motiv končí, ve druhém současně začíná, ani jedno by se nemělo ztratit), v dalším taktu máme skok v levé do dosud nevyužívané hloubky a hned nato arpeggiový skok v pravé, nadto se stejným momentem výměny motivů. Tento takt je asi nejnáročnější – radši si nenásilně zvolněme

(viz předpis *morendo* v předchozím taktu), na 1. době se snažme vystihnout tečkovaný rytmus, jak to půjde, hluboký bas *A₁* a posléze *e₁* v pravé (lhostejno, zda před dobou či na dobu – ale kvůli tečkovanému rytmu je druhá možnost praktičtější) zachytíme do pedálu a všechny délky dlouhých not (ale i všechny pomlky) s asistencí pedálu dodržme. Stejným principem realizujeme i zbývající takty, ty už tak náročné nejsou, jen na soustředění. Nejdůležitější v tomto závěru je nakonec kontrola s nadhledem – jak rytmickým, tak v hlasovém zpracování. Byla by škoda, kdyby se poslední takty tak nádherné skladby kvůli detailům zbouraly.

Silhouetta A-dur je jednou z nejhranějších Dvořákových skladeb vůbec – a bezesporu právem, hlavní téma vykryštovalo v neobyčejně šťastný nápad, i celková výstavba nemá chybu. Bohužel tuto skladbu často dostávají na pult pianisté (a opět hlavně děti!) v době, kdy na ni svým hráčským aparátem, ale i intelektuální úrovní ještě nestačí, ani puls tempa nezvládají. Na pedagoga pak čeká mravenčí práce, často doslova vysvětlování jednotlivých taktů, nemá-li vzniknout paskvil. Dvořák v tomto práci pianistovi nijak neulehčil – pohyboval se zde zkrátka ve vyšších sférách a předpokládal, že každý pianista bude toto se samozřejmostí rovněž umět. Ještě že se pianistům skladba tak líbí, že při velké trpělivosti nakonec do uspokojivého cíle dojdou.

¹ Toto znění mělo v rukopise č. III a tiskem vyšlo pouze jako *Supplement III* v pramenném vydání. I zde Dvořák opět v závěru cituje hlavní „leitmotivické“ téma celého cyklu (tj. úvod definitivní *I. silhouetty*, ovšem nyní v a-moll a ve skromnější podobě.

² Od t. 45 této věty.

³ Předposlední nota t. 19 je u F. Hofmeistera *h²* (ve verzi 2ruční i 4ruční), ale je to asi jen omyl – v rkp. je jasné *his²*! Snad by bylo zbytečné o tom psát, kdybych neviděl v notách některých pianistů ručně přeškrtaný křížek a kdyby L. Láska neměl ve svém vydání rovněž *h²*.

⁴ Takt 28 (sólo pravé) je v rkp. poněkud jednodušší.

⁵ Takty 38-44 v rukopise nebyly – skladba původně končila jen čtyřmi tonickými takty (pr. r. = samé *sextis cis²-a²*, l.r. jen *A-e-cis¹*, ve 3.-4. taktu od konce vždy 1x vystřídané souzvukem *dis-cis¹*. Nádherný, byť hráčsky složitý kontrapunkt stvořil Dvořák zřejmě až před vytištěním.

4.2.3.12 Silhouette cis-moll op. 8 č. 12 (B 98/12)

Vznik: 1864¹ (?)

Počet taktů: 78

Rkp.: MČH 1596 (zde označ. jako č. 10 Finale)²

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1880, ed. č. 7831

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Závěrečná silhouetta je zdaleka nejvirtuóznější. Naznačuje nám to už předehra – v začátku zdánlivě podobná na předebru k *Silhouettě* č. 1, ale mnohem vypracovanější a gradačně vyhrocená (místo prvních 4 taktů hlavního tématu *1. symfonie* jich zpracovává rovnou 8):



Ruce zde musí být hned od začátku zcela prouvolněny – sevřený loket či zápěstí nás daleko nedonesou. Současně si však v rámci této uvolněnosti musíme dobře udávat rytmus – hned zdvih a 1. doba 1. taktu musí být nasazeny velmi pregnantně (i kdyby si pravá měla na těžkou dobu spíše odsadit - pedál zde stejně dle potřeby bereme), aby interpret ani posluchači nebyli hned ve zmatku. Dále záleží členění na nás, na našich schopnostech a cítění. Velmi zběhlý pianista si další impuls může dát až od 3. taktu a dál člení po taktech (je tak naznačeno i frázování), ale můžeme si také začátek dělit (či poddělovat) po polovinách taktů a totéž dále od taktu č. 3 (byť zde se spíš jen podděluje a ke koncům taktů pravá ruka nespěchá, aby byla pro pokračování dobře ukotvena – může si i přibrzdit a ještě se přitom povolit. Jen se

samozřejmě toto praktické členění nesmí stát kontraproduktivním, přeháněným dělením rytmu nesmíme ztuhnout – a též přenosy a dostatečné odsazování mezi 2.-3., 3.-4., 4.-5. a dalšími takty musíme v tomto duchu hlídat.) V taktech č. 3 a dále využíváme samozřejmě uvolněně rotační pohyb v zápěstí. Od sestupu řeší Dvořák tuto gradaci zdánlivě trochu krkolomně:



Předepsané frázování, dosud zcela logické, se zde může zdát spíš proti srsti – ovšem pokud zcela uvolněně zahrajeme předchozí rozložené dvojhmaty a na následné fis^2-a^2 přeplyneme prstokladem 1-2, vyjde tento průběh překvapivě zcela přirozeně. Před následujícím obloučkem ovšem musíme zvlášť dobře odsadit, je docela dlouhý a polykání not před akcenty by mohlo mít za následek jejich vypadávání a tenzi. Levá v celé této úvodní ploše, snad s výjimkou prvních dvou tónů, je navzdory stále psaným akcentům především rytmickým, jistícím backgroundem – pravá se nad ní musí vždy prosadit.

Po několika akordech a generální pauze (jakoby „otázce“) nastoupí vlastní téma, jehož jádro už známe z předehry a stejně tak jako předehru v *Silhouettě* č. 1 a hlavní téma *Silhouetty* č. 5. (V celé *silhouettě* nebudeme mít žádné jiné téma, bude jen v detailech upravováno a stylizačně měněno, to je zde základní stavební princip. A dlužno říci, ať jsou jednotlivá zpracování oddělena nebo přecházejí jedno v druhé, nikdy neztrácejí spád:)



Pedál v tomto místě není žádoucí – viz předpis *secco* -, stejně tak v durovém echu této plochy v *pp*. Plynule přejdeme do čtyřtaktového rozezpívaného oblouku,



jenž se vzápětí, jen o několik taktů nastaven, téměř beze změny exponuje v rozložených dvojhmatech:



Před obloučkem v t. 36 si opět dobře odsadíme a dbejme, aby na všechny akcenty (dělají je zde v praxi obě ruce, jinak by pravá zanikla)³ přišla vždy „hlava dřív než ruka“, jinak budeme nepřehlední. Navíc, na ony rozložené dvojhmaty nad akcenty levé se ještě zvlášť uvolníme – ruka se zde posouvá nebo roztahuje a toto nás nesmí strhnout k tenzi. V myšlenkách si těmito akcenty pomáhejme i na přechodové sekvenci, kde už je přímo psány nemáme:



Plynule přejdeme do prvního místa, kde má levá drobnější hodnoty:



Levou se zde jen musíme naučit na uvolněný jednotah sextol, aby pravou nebrzdila – dynamika je tu jinak v *pp*, pedál zde být může a nemusí (předchozí plocha byla „šťavnatá“ dost, záleží na nás). Následuje kratičká reminiscence na úvod *Silhouetty* č. 1 (s pedálem, samozřejmě)



a pak secco úsek, spolu s předchozím dvoutaktím nejdoslovnější reminiscence hlavního tématu 1. věty *1. symfonie*:



Sforzata si samozřejmě vychutnáme (v symfonii máme v tomto místě občas akcenty také, leč trochu jinak)⁴, nevlétneme do nich, a staccato zde bude mnohem působivější zcela bez pedálu - ten použijeme až od zdvihu k naplno rozeznělému sestupu od taktu 60. A po několika akordech střídaných korunami nastoupí závěrečné expoé tématu, v patřičně rozevlátém tvaru:



Zdánlivě nás už nečekají problémy, ale raději nezačneme zrychlovat, zejména ne na „vyboulení“ v 66. a 68. taktu - čeká nás totiž ještě několik skoků na bas v levé a zejména na zmenšený septakord v 69. taktu je dobré udělat rozjezd (bas musí zaznít),



stejně tak basy v taktech 71-72 by neměly zaniknout. A alespoň podprahový přehled se nám vyplatí i na závěrečné šestnáctiny pravé, zejména pak na jejím konci (dlouhý oblouček nás nesmí strhnout ke spolknutí):



Pomyslná dějová osa (1. - 5. – 12. *silhouetta*) se uzavřela. Kdo si v této závěrečné, celý cyklus završující skladbě⁵ troufne na virtuozytu ve velmi rychlém tempu a má ji podloženu patřičným technickým zázemím, ten možná tento vrchol cyklu zvládne zcela suverénně, bez agogické pomoci. Pokud však budeme muset spíš při volbě tempa vyjít ze své technické způsobilosti, pak i přesto můžeme dosáhnout velmi přesvědčivého výsledku a nebudeme nudit, i když si třeba budeme v tempu na různých místech různě vyhovovat. Nahrává nám k tomu celková mozaikovitá výstavba skladby, nálady jednotlivých plošek se střídají jako pestrý kaleidoskop, nemusíme je tedy násilně rovnat do jediného tempa, pestrost bychom tím snadno otupili. Pokud například začne *silhouetta* v „pohodlném“, bezpečném tempu, pak se následná secco plocha (od t. 16) velmi snadno stane usedle pomalou, pokud ji trochu neoživíme. (Generální pauza před ní nám to usnadní.) Lyričtější plochu v As-dur (od t. 32) naopak můžeme až zklidněně rozezpívat a z tohoto tempa vyjít i při průběžném ožívování následující šestnáctinové plochy (od t. 36), zde máme dost prostoru a možností k pointaci detailů (pohoda a uvolněnost především). Před návratem do cis-moll (v t. 47) si můžeme relativně hodně zvolnit a pak se přes citlivý rozjezd dostat do nám vyhovujícího tempa, rychlejšího než předchozí zvolnění. Sestupné oktávy (od t. 57) mají hlavně výrazový charakter a žádají dotažený vtip ve staccatech – a závěrečná plocha, pokud ji obdaříme hlavně patetickým výrazem a citlivou agogikou (dle výrazu, ale i dle momentální obtížnosti ji můžeme opravdu hodně rozvlnit), může naši interpretaci skladby zdárně korunovat. (Jen posledních šest taktů před koncem si radši nasadíme rozumné tempo a už s ním moc nehýbejme, jen si můžeme pomáhat prozpíváním melodického obrysu a hlavně, alespoň ke konci, crescendujme – začít můžeme klidně i z *piana*. A samozřejmě, poslední tři souzvučky musí dostat čas na vyznění a čistotu.)

Je samozřejmé, že oba výše uvedené přístupy se mohou i vzájemně kombinovat.

A to je k této virtuózní silhouettě všechno.

¹ Tato datace je Burghauserem nejvíce zpochybňována – podle tohoto roku by tato poslední ze silhouett vznikla jako jediná dřív než Symfonie č. 1. Mnoho *Silhouett* ovšem nemá vnočení vůbec, čili nic se tímto nevyjasnilo.

² Takto je silhouetta označena i v druhé rukopisné verzi soupisu (viz úvod k cyklu), kde je silhouett pouze 10. Tuto závěrečnou silhouettu máme v rkp. uvedenou dvakrát – úplně na závěr, nijak neoznačená, se nachází její jednodušší verze, kde prvních 7 a půl taktu měl Dvořák původně důsledně v unisonu, ale pak toto přeškrtnal a přepsal doprovod, ja jej známe. T. 12-14 definitivní verze se zde nevyskytují, takty 16-23 tu mají označenou repetici – bez následné změny na dur, skladba pak rovnou pokračuje od 32. taktu definitivní verze. Dále pokračuje 1. verze bez odchylky až do t. 55, jenž je v pravé notován o oktávu výš, je zde ve 4 taktech ocitován začátek definitivní *Silhouetty* č. 1 a skladba posléze končí pěti takty držných akordů s přírazem, dle harmonického schématu $Fis^7/A^7/Fisdim/Gis^7$ Cismi a dotvrzujícím taktem s krátkou oktávou $Cis-Cis_1$ v levé. (Obdobným stylem začíná a končí *Silhouette* č. 3.) Verze označená jako 10. *Finale* je až do 54. taktu včetně zcela shodná s tištěnou definitivní verzí – jen plocha taktů 55-64 definitivní verze je v rkp. původně rozšířena na 18 taktů (dvanáctý z nich později škrtnut). V prvních třech taktech jmenovaného úseku je téměř shoda, jen ve 2. pol. druhého taktu máme v levé H^7 – ovšem dál Dvořák pokračoval nikoli v oktávách, nýbrž v paralelních decimách a od zdvihu k sedmému taktu končí pravá vždy v sestupných dvojhmatech, většinou terciích, zatímco levá basuje oktávami, většinou ostinátně repetovanými. Tři takty před závěrečnou dominantou této plochy pak Dvořák v pravé střídá sexty a tercié, závěrečná dominanta je melodicky obrácena. Dál je až ke konci skladby opět shoda a za koncem skladby je posléze vypsána definitivní (později tištěná) verze výše uvedené plochy.

³ A v rukopise je také obě ruce na příslušném místě mají – toto je spíš vydavatelský nonsens.

⁴ Pouze ve formě pravidelného střídání těžkých a lehkých dob – v „silhouettové verzi“ je v symfonii nemáme.

⁵ Zajímavé je, že některá místa z této silhouetty se objevila již v *Silhouettě I*, počínající celý rukopisný soubor *Silhouett*. Tak například t. 57-62 závěrečné silhouetty se téměř doslova shodují s t. 19-24 uvedené počáteční silhouetty, stejně jako t. 32-44 jsou velmi podobné ploše taktů 35-48 tamtéž. Původní *Silhouetta I* (nesahající zralým *Silhouettám* ani po paty) je ovšem notována v taktu 6/4, nikoli 6/8, v tempu *Vivace* a končí překvapivě sestupem, nikoli vzestupem.

4.2.4 Exploze klavírní tvorby v létech 1879-1880 aneb úsilí o zvládnutí nových forem

4.2.4.1 Valčíky op. 54 (B 101)

Vznik: 1. 12. 1879 – 17. 1. 1880

Rkp.: MČH 1597

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1880, ed. č. 8162, 8163

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1956, ed. č. H 1498

Když na leden 1880 chystal plesový výbor jubilejní, 30. výroční ples Národní besedy v Praze, oslovil řadu předních českých skladatelů s prosbou o dodání nových tanečních skladeb pro tuto příležitost. Nemohl samozřejmě opominout ani trojlístek nejslavnějších Smetana-Dvořák-Fibich, mohli si i vybrat, jako taneční formou by chtěli přispět. Dvořák ihned načrtl a 29. 11. 1879 dokončil 12stránkovou klavírní skicu řetězce ve stylu vídeňského valčíku, s občas se vracejícím hlavním tématem Es-dur. Hned však tuto skicu zavrhl – poznal, že přes některé dobré nápady je celkově šita horkou jehlou, spojování nápadů je často nesourodé, bez patřičné kontinuity a na některé partie se nedá ani příliš dobře tančit¹. Myšlenka vytvořit valčíky jej však už neopustila. Začal znovu, s využitím některých námětů z předchozí skici², komponovat tento tanec tentokrát již z vnitřního popudu a uvědoměle pro klavír, a v krátké době několika prosincových dnů tak spatřily světlo světa první čtyři koncertní valčíky³, jak je známe dnes. Teprve pak (pravděpodobně po urgenci organizátorů plesu) musel práci přerušit, splnil zakázku účelově tanečních, orchestrálních valčíků pro ples („Pražské valčíky“, na plese skutečně provedené a hrané dodnes)⁴, hned po nich stvořil pátý z koncertních valčíků a k dokončení uceleného cyklu se v důsledku jiných povinností dostal až v lednu následujícího roku, včetně definitivní úpravy pořadí⁵. Přestože tedy byly *Valčíky op. 54* komponovány vlastně natřikrát, působí jako cyklus vychrlený na jeden zátah, a přestože druhá série nemá vyloženě „hit“, celek působí zcela jednoduše.

¹ Skica (B 404) se dochovala v Českém muzeu hudby pod číslem MČH 1618 a tiskem nikdy nevyšla, ani v Supplementu.

² Takty 176-213 původní skici využil jako základ střední části *Valčíku č. 1* a bezprostředně navazující plochu t. 218-233 jako základní materiál tria *Valčíku č. 4*. Běhy z předposlední strany skici pak mohou upomenout na začátek *Valčíku č. 2*.

³ Původně, stejně jako zmíněná skica, označené jako op. 53.

⁴ Z klavírního cyklu *Valčíků op. 54* tu máme použito téměř úplně shodných prvních tří taktů hlavního tématu *Valčíku č. 4 Des-dur* – zde v C-dur na začátku třetího valčíku. Jinak jde o hudbu veskrze novou, třebaže duchem velmi příbuznou.

⁵ 5. a 6. valčík měly pořadí prohozeno.

4.2.4.1.1 Valčík A-dur op. 54 č. 1 (B 101/1)

Vznik: dokončen 1. 12. 1879

Počet taktů: 146

MČH 1597¹

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1880, ed. č. 8162

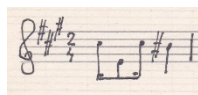
Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1956, ed. č. H 1498

Hned tento první z valčíků se nejvíce proslavil, a plným právem. Vystavěn celý v schubertovském duchu, různé motivy nejsou možná samy o sobě přímo převratné (odmyslíme-li samozřejmě originální hlavní téma), ale jejich kombinace, vzájemná souvislost i kontrast a celková výstavba skladby berou dech. Vše je zkrátka neuvěřitelně kompaktní. Valčík, upravený samotným Dvořákem, zní velmi dobře i pro smyčcový orchestr (leccos přímo volalo po instrumentaci)², přesto je původní klavírní verze svébytná a v některých aspektech nezastupitelná. Hned při uvedení hlavního tématu³ bude na klavíru mnohem lépe k poznání správný rytmus,





zatímco z některých orchestrálních provedení či nahrávek dedukujeme spíš



čili rytmus veskrze nevalčíkový (jasný valčík v tom případě uslyšíme až od t. 39). Nesmíme samozřejmě zkreslovat ani my, hlavně tím, že by se nám neozvala nebo hned v 1. taktu se „spolkla“ třetí doba. Nesmíme ovšem ani vyrazit 3. dobu v následujícím taktu, hlavně jako důsledek kvapného odsazení. A pochopitelně skladba začíná hned dlouhým přízvukem na 1. dobu, nemáme tu žádný zdvih. V 10. taktu (analogicky též ve 30.) je v jinak shodném tématu *f*¹ místo *fis*¹ – nutno odlišit, nejlépe mírným prodloužením, příp. změkčením:



Složitějšímu vázání dvojhmatů se nejlépe vyhneme co největším legatem a tahem v sopránu (důležité je hlavně vázání po ligatuře) – spodní prsty nenásilně odlehčíme, bas jen přibarvuje:



Pozor na *e* a *a* v levé ruce, aby nevyštekly. Po dočasném zakotvení ve Fis-dur se znovu objeví v zásadě shodná perioda⁴, jen závěr má poskočnější. V následném kontrastním tématu pak musíme nejprve lehce, přiměřeným portamentem vymarkovat sestupnou melodii i začátky taktů⁵ (změna tempa nemusí být zběsilá), od 43. taktu pak už v pravé zpíváme všechno:



Svět hlavního tématu se posléze vrátí, rozšířený dělením v závěru – hrajeme podle stejných principů, při respektování dynamiky.

Následuje střed valčíku, značně evolučního charakteru:



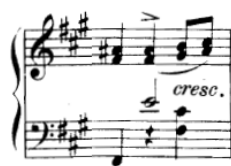
Je třeba představit si, že vzrušeněji tančíme, všechny synkopy či protihlasé chody jsou noblesní, v rámci tahu. Citace v 78.-81. taktu bude spolehlivě slyšet vždy, jen vrchní *gis*¹ v 80. taktu nasadíme spíše víc, aby byla plasticita (*piano* se týká spíše všeho ostatního), a akcent v předchozím taktu na *fis*¹ se snadno přehlédne. Rozložené sexty od 82. taktu



hrajeme spíše promlouvavým legatem a před harmonickými sextami v 85. taktu (a na analogických místech dál) se vyplatí nepatrně počkat, abychom se lépe odrazili. (Hrajeme samozřejmě opět sopránem, ostatní je odlehčeno.) Němým výměnám při vázání sext se asi nevyhneme, pomáhá nám samozřejmě pedál (značený samotným Dvořákem – a spíše nahodile)⁶ a v dalších taktech i předepsané *poco ritenuto*. Evoluci vzdušných sext vystřídá evoluce šťavnatých tercií,



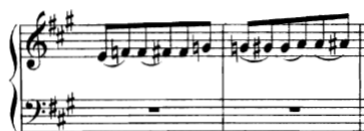
melodický obrat ve 101. taktu je i při dalších opakováních důsledně synkopován:



Tento nápěvek se postupně změní v sestupující jednohlas, kde v závěru jdou ruce až do sebe (levá samozřejmě půjde vždycky pod)



a do návratu ústředního tématu přejdeme přes vzestupný řetězec odtahů:



Čím poctivěji se odtahy naučíme (zejména poměr dlouhá-krátká, volnost při jejich nanášení a přenášení a uvědomění si začátků taktů), tím lépe se nám budou hrát. Návrat úvodní části je už pak jen zúžen na zcela nezměněnou reprízu taktů 1-16 + taktů 39-40 a závěrečného arpeggiového potvrzení v *pp*.

Pro *Valčík A-dur* by se hodila stejná charakteristika jako pro Mozarta – lehký pro amatéry, těžký pro profesionály. Pokud zde chceme vystihnout a sobě i posluchači přiblížit všechny valéry, všechny umné kontrapunkty a všechny fráze do detailů (stejně jako vypracovat a dodržet všechny proporce hlasů), čeká nás mravenčí práce nebo aspoň velmi soustředěná četba notového zápisu plus nezbytný jednotící valčíkový dech. Valčík je natolik přitažlivý, že řešení všech úkolů a nástrah zde rádi podstoupíme (a snad se ani většina z nás nebude muset uchýlit k dostupné zlehčené úpravě Antonína Pokorného⁷, transponující do G-dur a bohužel vypouštějící terciovou plochu taktů 95-126).

¹ První čtyři valčíky měly souhrnné označení *I. Heft op. 53* – toto však bylo přeškrtnuto a op. 53 opraven na 54.

² Dvořák (spolu s *Valčíkem č. 4*) původně zinstrumentoval jen pro smyčcový kvartet, i tato úprava byla velmi úspěšná a hrála se po celém světě.

³ Tempo zde původně bylo *Allegro moderato*, ale Dvořák opravil.

⁴ Zdvih *fis*¹-*fis*² (t. 20) před návratem této periody má být pravděpodobně spojen s následujícím taktem - bohužel 1. vyd., pram. vyd. i rukopis mají toto místo na rozhraní řádků (ale délka obloučku tomu nasvědčuje). Původně měl návrat periody být ve Fis-dur, ale po 3 taktech jej Dvořák škrtl a pokračoval, jak známe.

⁵ Stříškový akcent má 1. vyd. jen jednou (45. takt), rukopis jej má i na zač. 39. a 41. taktu, 43. takt je logickou dedukcí vydavatele pramenného vydání. Jinak je u všech valčíků mezi 1. a pramenným vydáním téměř naprostá shoda.

⁶ Týká se celého cyklu.

⁷ Č. 12 v albu *Antonín Dvořák - Nejkrásnější melodie* (1. vyd. SHV Praha 1956).

4.2.4.1.2 Valčík a-moll op. 54 č. 2 (B 101/2)

Vznik: dokonč. 4. 12. 1879

Počet taktů: 178

Rkp.: MČH 1597

První vyd., pramenné vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 1*

Valčík lapne interpreta hned, snad nejefektivnějším během celého cyklu (kdo hrál Valčík a-moll op. posth. od Chopina, jistě si na něj vzpomene)¹:



Tempové označení² tu není náhodné, jedná se vysloveně (a výhradně) o efektní běh, kde stačí udat si vždy 1. dobu, myslet v duchu na valčík a rytmus se víceméně samovolně rozpočte sám. Čtvrtý takt ovšem rytmicky dotepat musí. Totéž při následném opakování o oktávu výše, nastaveném o dva takty – zde stačí být „zřetelně rytmický“ až v nich.

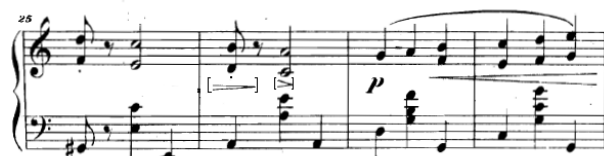
Téma nastoupí nyní a tempo si můžeme zvolnit rozmarně valčíkové, pohodlné (vůbec, v tomto valčíku můžeme snad nejvíce bez starostí střídat tempa, vtíp či náladový kontrast vystoupí o to pregnančněji):



Zdálo by se, že téma bude v moravském duchu (upomene na „Ej, láska, láska, ty nejsi stálá“), ale naopak převládnu ukrajinské lidové intonace, včetně imitace balalajek. „Slovanské“ inspirace, třebaže jejich nejprudší intenzita už přece jen slábla (stejně jako ideje panslavismu a příbuzných teorií), doznívaly v Dvořákovi zkrátka ještě dlouhá léta poté³ a úplně nezmizely z jeho života vlastně nikdy⁴. Hrát vše suše bez pedálu (kromě úvodního běhu, několikrát reprízovaného, jej tu nikde nemáme) by nebylo pěkné, mollovost písničky by nezněla. Doporučuji první dva takty s pedálem, na třetí dobu 2. taktu pustit a ve 3. - 4. taktu jej brát na šestnáctky, event. odděleně i na první dobu, ale v tom případě dotyčnou tercii hrát pravou hodně krátce a ostřeji. Pátý a šestý takt tématu (celkově 15. - 16. takt) hrát jako první a druhý, poslední dva takty, kde Dvořák „přешel do Česka“, nepotřebují pedál vůbec. Pozor na ligatury v 12.-14. a 16. taktu, bude o nich ještě řeč. Pobočné téma upomene trochu na trio *Valčíku* č. 1, ale ještě o dost víc na *Slovanský tanec* č. 1 (přesněji na jeho oddíl ve střední části, od 101. taktu),



v několika dalších, jen nepohodlně psaných taktech, stačí přehodit nejvyšší tón levé do pravé:



V následné reminiscenci na téma



je záhodno i ojedinělý příraz hrát analogicky na dobu (jen trochu rychleji), naopak arpeggia vyznějí vtipněji před dobou. Od evoluce počínající 43. taktem



je důležité hlavně nepředrážet sólovou šestnáctinu před dobou, skutečné *poco a poco stringendo* a neuspěchaný nástup 2. doby nám pomohou, ruka volně dopadá na průtah a následně je odlehčena, jako při odtahu. Pedálem na šestnáctinách je od tohoto taktu lépe spíše šetřit – tím spíš s jeho pomocí zatrůníme na vrcholu, především samozřejmě ve 49.-50. taktu:



Stejný úvodní běh jako na začátku nám uvede lyrické, chopinovské trio:



Pravá jasně zpívá, levá měkce doprovází, přirozeně s pedálem. Než složitěji propočítávat, je nejlépe naučit se jak valčíkový rytmus levé, tak oktoly v pravé co nejpravidelněji – a pak obě ruce nechat hrát, průběh je tak nejplynulejší. (Někteří pianisté hrají tyto oktoly vyloženě brilantně, ale i „vyprávěcí“ přístup je stejně účinný.) Pobočné téma v triu možná upomene na oblast hlavního tématu ve *Slovanském tanci* č. 6, ale je mnohem vzdušnější a evolučnější (i živější):



Při jeho opakování máme v pravé upoutaný palec, melodie nad ním (díky přetrženému obloučku) zahrát jde, prst můžeme i jednoduše zopakovat:



Hlavní téma tria se opět navrátí – melodický ani harmonický půdorys se tu v zásadě nezměnil, ovšem levá ruka nyní má na 2. – 3. dobu průtahy (někdy vyznívající až trochu překombinovaně, ne zcela funkčně):



Repríza hlavní melodie valčíku, nyní již bez úvodního běhu, je přibarvena spodními sextami,



ojedinělé průtahy v levé jsou i zde možná trochu nadbytečné (nejlépe je jen trochu vynést disonanci a svázat tercie jako „dechnutí“, podprahový odtah). V sextovém vyzdobení pokračuje Dvořák i dále, jinak je repríza doslovná. Ligatury v pravé ruce ve 122.-124. taktu (a na analogických místech dále) se týkají skutečně jen sopránu, jiných hlasů ne, obdobné místo jsme už měli ve 40.-42. taktu i v jednodušší formě při prvním uvedení tématu. (Omyl to není – původně jsme měli ligaturou svázáno vše, ale Dvořák vyškral.) A úvodní běh nyní supluje kódu, zatímco pod ním se překvapivě objeví naposledy téma:



Forte zde už není příliš účonné, jde hlavně o to, aby téma nezaniklo. Oktoly si zde případně rozpočítáme, pokud by byly pro nás obtížnější než v triu (nejlépe 2+3+3, i ve druhém

z taktů). Z první doby ve 165.-166. taktu se nevyplácí utéci, téma by snadno zaniklo a ruce se rozešly. Dělením motivu a zopakováním úvodního běhu, vyvanuvšího do *pp*, skladba dodýchá do konce.

Valčík č. 2 nejvíce připomíná dílo mladého, velmi nadaného skladatele, možná ještě trochu nedočkavého a sympaticky zbrklého, nicméně průraznost talentu je už zde nesporná. Upřímnost a bezprostřednost i posluchačská vděčnost tomuto valčíku nesporně dominují.

¹ Míňen u Chopina takt 21, třebaže Chopinův zápis tak efektně nepůsobí.

² Původně *Allegro vivace*.

³ V 80. letech například 2. řada *Slovanských tanců*, cyklus dvojhlasých úprav (*Ruské písně*) nebo opera *Dimitrij*.

⁴ Operu *Dimitrij* například předělával ještě v Americe (viz americký skicář č. 7).

Valčík vystavěný ze staccat, tak bychom mohli nazvat

4.2.4.1.3 Valčík E-dur op. 54 č. 3 (B 101/3)

Vznik: dokonč. 7. 12. 1879

Počet taktů: 140

Rkp.: MČH 1597

První vyd., pramenné vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 1*



Tempo *Poco allegro* vezměme s rezervou – jakmile se tento valčík nebude moci „odlepit z místa“, bude stereotypní a nekonečný. Grácie a elegance zkrátka musí být i zde, přestože třeba trochu podsaditější. Četná subita musíme přijmout za svá, abychom je mohli s chutí s vtipem pointovat. (Ku cti Dvořáka budiž řečeno, že v této skladbě se prakticky zcela zřekl jinde oblíbené zásady „opakovat pokaždé nějak jinak“ – skladba se tudíž dobře pamatuje a osvojené idiomy platí od začátku do konce.) Otázkou trochu zůstává forte v předtaktí – jak vidno, tečka nad notami zde není, má ji vždy až dál. Náhoda to tedy není, asi opravdu zde

chtěl zdvih zdůraznit i délkou (relativně), čemuž by nasvědčovaly i takty 9-10 (viz níže). Začátek třetího taktu¹ hrajeme pochopitelně na jeden pohyb nastartovaný značkou *fp* – kdo chce být opravdu detailista, trochu dynamicky odliší i označení *fp* a *>* (na stejném místě v 7., resp. 9. taktu), zatímco osminy v trojici budou asi vždy stejně dlouhé. Detailnost však nás čeká hlavně vzápětí při repríze témat, v oblasti frázování:



Již v počátcích této citace tématu máme rozdílné obloučky v pravé a levé, v 11. a 13.-17. taktu pak dojde doslova k „rozdvojení pravé ruky“ – vrchní tóny (resp. první dvě noty ze tří osmin) jsou staccato, zatímco pod nimi synchronně probíhají dvouosminové odtahy a ve 14.-17. taktu máme tímto způsobem vystavěno zcela vše. Je to náročné cvičení na uvolněnou nezávislost, resp. polaritu krátká-dlouhá – nejlépe je stále mít pocit jednotícího oblouku, přestože členíme, a užitečné je též procvičit si repetované tóny i do pauz nahoře. Je to dosti obtížné, ale původní zápis se hned jeví jako mnohem snazší a staccato se dělá líp. Levá ruka je na této „polyfonii“ pravé opět nezávislá, díky čtvrt'ovým odtahům nejprve na těžké, pak na synkopované lehké době – čili zpočátku bude pravou opět trochu mást. (Hluboké *Fis* na konci 11. taktu vezměme nebojácně do pedálu, nesmaže se nic.)

Následuje jen minimálně kontrastní část, jakýsi kompromis legata a staccata, s trochu zbytečným postupem v levé na zač. 19. taktu (a analogicky dalších):



Trochu toto místo, a nejen toto, může připomenout Schumannovu skladbu „Grillen“ (č. 4 z Phantasiestücke op. 12) – ovšem Dvořákovo tempo je tu mnohem uměřenější. Nezávislosti zde již nejsou, ani v přechodové ploše s ostinatem *cis*, kde levou bychom měli hrát trochu špičatěji než pravou, která žádné tečky nemá:



Syntéza t. 1-4 a 14-17 proběhne coby návrat hlavního tématu zakončený ve *ff* na fermátě. Zajímavé, že první čtyři takty jsou fortissimo a nemáme zde tečky ani subita – můžeme tedy hrát trochu zatěžkaněji. Druhá polovina návratu však již opět vyžaduje nezávislost – dynamika je, jak původně byla, ovšem osminy ve druhém hlase jsou vázány průběžněji a levá nepřetržitě staccatuje:



Střední díl, trio, byl zamýšlen jako sladké legato,



ovšem nápěv není příliš výrazný a levé ruce jsou nakomponovány zbytečně komplikující skoky. Z tohoto motivického materiálu je stvořen celý další průběh tria, postupně přecházející do trochu nepřírozené, jakoby nucené přemodulovanosti:



Teprve ke konci se trio rozjasní do přirozena



a v pianissimu na dlouhé koruně skončí.

Následuje zcela doslovná repríza, vlastně da capo taktů 1-43 (jen poslední dva takty byly upraveny k zakončení do hlavní tóniny) a ve stejné tónině skladba skončí 19taktovou reminiscencí na trio, již celé v *pp*². Harmonicky není nezajímavé, jen škoda, že pokud nás Dvořák navnadí harmonickým vybočením, okamžitě je trochu násilně zruší



a je třeba dotyčné trojzvuky hrát opravdu velmi citlivě, patřičně změkčeně a třeba i s kultivovaným zvolněním (hlavně podruhé), aby toto neproráželo.

Valčík E-dur nepatří k nejvýraznějším ani nejpropracovanějším a své místo má jen jako kontrastní část celého cyklu – sám se sotva někdy prosadí. Vzhledem k častým a dost náročným nezávislostem by se rozhodně líp hrál orchestrům než klavíristům, ostatně orchestrální úpravy všech *Valčíků op. 54* k dispozici rovněž máme³.

¹ Zdvihový takt je v pramenném vydání tohoto valčíku počítán samostatně, již jako č. 1.

² Dvořák v rkp. posledních 21 taktů skladby označuje jako kódu a původně byla ještě o 8 taktů delší (obrys úvodního osmitaktí byl ještě jednou ocitován), ale posléze je Dvořák škrtl).

³ Například od Jarmila Burghausera nebo Jana Seidela.

4.2.4.1.4 Valčík Des-dur op. 54 č. 4 (B 101/4)

Vznik: dokonč. 9. 12. 1879

Počet taktů: 163

Rkp.: MČH 1597

První vyd., pramenné vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 1*

Valčík č. 4 je druhý nejhranější z celého tohoto opusu, byť se mnohem více proslavil ve Dvořákově instrumentované verzi pro smyčce. Celý valčík také skutečně spíše připomíná klavírní skicu smyčcové skladby, třebaže v oblasti hlavního tématu nepřináší vážné problémy ani klavíristovi.

Skladba začíná 8 taktů jednohlasé přede hry, která je i při opakováních znovu a znovu v úplnosti citována



a plynule vběhne do hlavního tématu:



Jedná se o dvojperiodu, se sporným místem ve 12. a analogicky 20. taktu – zde je totiž jediné místo, opravdu jenom zde, kde bychom dle ortodoxního čtení zápisu měli hrát melodii jako půlku a čtvrtku, 2. dobu jako doprovod¹. Leč toto se nevžilo, všude jinde máme tuto melodii jako tři čtvrtky, i při vším reprízování v průběhu skladby – konečný verdikt nechť si vyřkne každý sám².

Jinak, přestože zde máme plné ruce trojzvuků, nálada a téma jsou tak nosné, že asi každý se tuto část valčíku naučí brzy. Ruka si vše vykryje, jen v t. 23 si pro hladký průběh musíme vzít sekundu na 3. době jen palcem, jinak oblouk beznadějně přetrháme. Na sekundakord v dalším taktu už prstoklad bez problémů vrátíme do normálu. Analogicky řešíme i 65. takt (po zopakování celé úvodní plochy, kde oktávy na 1. době zdařile imitují zvuk venkovské kapely), po kterém zdůrazněné akcenty umožní nenásilné, žádným předpisem nepřerušované přeplynutí do další plochy:



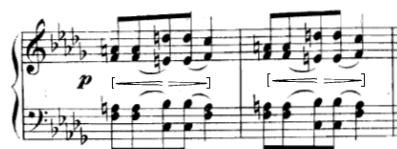
Poněkud neučesaná je zato stylizace středního dílu:



Už na tomto místě je poněkud násilně požadován kontrast *con fuoco*³ a *tranquillo* – zejména první předpis je třeba brát s rezervou, zvláště když se v něm hned zeslabuje. (Pozor na synchron arpeggií, jsou zde vždy naráz⁴.) Pravá svízel však nastane od 77. taktu, kdy se začnou objevovat idiomy v klavírní hudbě nepoužívané, stále v původním tempu:



Je zde nutno stále myslet ve čtvrt'ových hodnotách, jinak se takty rozpadnou. Mnohem lépe by se místo hrálo, kdyby pravá měla osminy a levá čtvrtky – nakonec, můžeme tak místo i napřed procvičit a až si pravá zcela osvojí cupitavý rytmus, může pak ji v tomtéž následovat levá. Ruce tu zkrátka musí hrát zlehka a být prouvolněny v zápěstí i lokti. Též musíme zůstat klidní až do konce osminového sestupu tomuto předcházejícímu (stejného jako v t. 67-68) a se začátkem osminových dvojtaktů nepřijít dřív, i zde je start 1. doby nejdůležitější. Přenos tohoto motivku do F-dur



je rozpět'ově trochu náročnější – vyzkoušíme si, zda budeme v levé začínat 13 nebo 24 (asi nejlepší) či kombinaci obou. Další takty se už díky ligaturám hrají lépe:



V t. 83-84 pomůže synkopicky si nat'uknout 4. osminu, v t. 85 již normálně první. Po kratičkém připomenutí prvních taktů středního dílu, již bez *con fuoco* a s drobnou

přestylizací, následuje čtyřtaktová sekvence, kde se předeepsané stringendo daří, pokud arpeggio Des-dur vezmeme skutečně rukama po sobě (jedna ze dvou výjimek!) a mezi 1.-2. dobou nebudeme v tomto „arpeggiovém“ taktu spěchat. (Rozumí se samo sebou, že arpeggiem vezmeme i bas v taktu 99:)



Přes mezhru v podobě reminiscence na čtvrtý takt hlavního tématu (zde v levé ruce)



se postupně vrátíme na začátek (již bez přede hry, tu zde zastoupila zmíněná mezhra) a v něm při opakování nastoupí ještě více oktáv v basu (doprovod se změnil):



Závěrečné opakování a dělení motivu při ubírání dynamiky a posléze v *pp* na *des*-prodlevě (její délku všude opravdu dodržet, stejně jako dynamiku!) může být stretto, dokud autor nepředepsal *ritard.* a zakončující 4taktovou reminiscenci na začátek tria ve *ff*.

Valčík č. 4 je bezesporu invenčně velmi šťastný – a jen proto, že zde Dvořák občas nebral ohled na pianistická specifika a na klavíristy asi primárně nemyslel, budeme se s ním asi o dost častěji setkávat v autorské podobě orchestrální. Antonín Pokorný se sice v albu *Antonín Dvořák - Nejkrásnější melodie 2* (vyd. Editio Supraphon 1969) pokusil valčík zlehčit, bez ohrožení zvukovosti jej velmi dobře zhratelnil, na rozdíl od *Valčíku č. 1* i jiných skladeb tu nic nevynechal, ale opět – jako skoro všechno – transponoval, byť tentokrát jen o půl tónu výše. Jako návod na nadhled je nicméně tato úprava cenná.

¹ Vydavatelský omyl to není – zdá se, že původně byly zde čtvrtky i v rukopise, ale jsou tam výslovně upraveny.

² V orch. (resp. kvartetní) verzi Dvořákově máme vše sjednoceno (v rkp. i tištěném vydání), stejně tak v nejružnějších úpravách – zlehč. úprava A. Pokorného (viz dále), houslová úprava Jaroslava Kociana apod.

³ Původně bylo v rukopise *In tempo* - to pak Dvořák tužkou škrtl a oba zmíněné pokyny připsal.

⁴ Dvořák tu ovšem napsal arpeggia tak, že to není zcela jasné – pokud napsal nejprve dynamické označení (a to zde má skoro všude) a umístil je mezi pravou a levou, pak nepřerušené arpeggio už dost dobře napsat nemohl, dynamické znaménko celistvosti vlnovky překáželo. Toto už nezjistíme.

4.2.4.1.5 Valčík B-dur op. 54 č. 5 (B 101/5)

Vznik: dokonč. 16. 1. 1880

Počet taktů: 138

Rkp.: MČH 1597

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1880, ed. č. 8163

Pramenné vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 1*

Valčík č. 5 (chronologicky původně jako šestý)¹ začíná nebojácně, extrovertní otázkou, jež je uklidněna odpovědí chromatických sext:



Toto téma nás bude provázet celou skladbou, zejména ony sexty – i střední část je podle nich a převážně i z nich (včetně jejich zakončení) vystavěna. Sexty zde rovněž představují ústřední technický prvek k řešení. Protože máme před nimi vždy alespoň osminovou pauzu (ale mnohdy i více), můžeme si je vždy připravit, poslepu na ně nejedeme. Samozřejmostí je uvolněné zápěstí po celý sextový průběh, pomůže nám i lehké vynesení vrchního hlasu na první sextě, stejně tak vkusná agogika a zdůraznění si dynamiky (Dvořák ji všude píše – hlavně crescendo, trochu méně často decrescendo). První 2-3 osminy sextového postupu můžeme měkce přednést, teprve pak „ztracený“ čas doženeme. (Motivek je často transponován, posluchač se nudit nebude.) Dolní prsty musí být při vši určitosti stále

v kontaktu s klávesami, jinak se poslední sexta nemusí ozvat. A hlavním klíčem k úspěchu je samozřejmě vyhlédnutí si vhodného prstokladu. Zde se příliš neuplatní výměna prstů na repetovaných tónech, naopak můžeme (díky vkusné agogice) např. zahrát i dvě vzestupné sexty za sebou stejnými prsty (1. a 4.), aniž by plynulost utrpěla – např. 3. a 4. sextu v t. 51:



Není ani pro velkou ruku zvlášť pohodlné hrát sextový vzestup stereotypně v sopránu 2-3-4-5, výjimkou je takt 59,



kde to bude pro ni asi nejpohodlnější.

Jediná plocha, kde sexty nejsou, je mezi t. 17-32 (a analogicky t. 72-98, valčík má docela zajímavou formu $a\ b\ a'\ c\ b\ a\ b' = coda$):



Nelze nevzpomenout na Chopinův Grande Valse As-dur op. 42 (příp. na Schumannův Aufschwung z Phantasiestücke, op. 12 č. 2) – tam však melodii pravé ruky máme nahoře, zde dole a nálada míří v dalších taktech až do modalit. Tuto plochu možno trochu rozběhnout, ale nutné to není, třebaže závěr první fráze nezní zvlášť přirozeně:



Dalích 8 taktů, již podtematického významu, však oživení už vyžaduje,



víceméně svěže by měl vyběhnout i rozložený kvintakord 28. taktu, byť je zajímavě „dur-mollový“. Jinak je celý další průběh valčíku vystavěn na transpozicích motivů a repetičích ploch – i neobvykle stručný díl *c* je svou stavbou pouze transpozicí výše uvedeného, bez nové melodie. Vše má ale spád. V 95. taktu samozřejmě nezazmatkujeme, jedná se o prostý rytmus 3 : 2, plynulost by neměla být ohrožena, ani dělit nemusíme, jen malinko „přisednout“:



Valčík je pro klavíristy velmi vděčný, líbivý, zní i sympaticky dráždivě, v duchu pařížského valčíku. Není geniální, ale nehraje se zdaleka tolik, jak by si zasluhoval.

¹ I tento 2. sešit valčíků měl původně op. 53.

4.2.4.1.6 Valčík F-dur op. 54 č. 6 (B 101/6)

Vznik: dokonč. 14. 12. 1879

Počet taktů: 204

Rkp.: MČH 1597

První vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 5*

Pramenné vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 1*

Valčík F-dur (chronologicky původně pátý) je celkově rozpustilý, švitořivý – opět zde Dvořák slyšel asi hlavně orchestr, potažmo dřevěné dechové nástroje:



Pokud budeme matematicky naprosto striktní, vyjde nám samozřejmě stavba valčíku po dvou taktech – leč z některých aspektů (změna basu po 3. taktu, změna tváře motivu po 6 taktech, ukončení motivu v 7. taktu) a posluchačského citu bychom spíše dovedli schéma členění 3+2+2+1 dodatkový takt. Trylek rukou nasadíme s chutí shora, od hlavní noty, nevpadneme do něj dřív (naopak malé zpoždění zvýší účinek) a stačí kvintola. Stejná melodie se zopakuje ještě jednou, nyní už ve trojzvucích a bez trylků:



Ne vše je zde obratné, ne vše nezní příkře, hlavně ve druhé polovině této melodie:



Spodní osminy v t. 14, 15 a 17 se snažíme dovázat prstokladem 1-2-1, abychom se nepohodlí aspoň trochu vyhnuli. Ani nepravidelnosti v basech nejsou příjemné a budou se nám asi zpočátku plést. V dalších, jen quasi kontrastních taktech chtěl Dvořák pravděpodobně podškrtnout švitořivost, ale poněkud sazbu „přeurčil“, přehustil:



Chce to – při všem samozřejmém tahu – nezrychlovat ke koncům motivku a najít si prstoklad, kde by se nám nejpohodlněji ve dvojhmatech ozval melodický obrys. Autor disertace doporučuje (i pro další takty) 42 21 42 a neznatelné crescendo ke konci, ale můžeme i někde začít prstokladem 53 – v tom případě si ovšem před dvojhmaty nepatrně

počkejme, abychom se (i zvukově) dobře trefili. Zatímco zpočátku jsou jasná tři dvojtaktí, při dalším sekvenčním postupu by logika poslechu spíš velela cítit po trojtaktích:



Pedál samozřejmě pustíme po druhé době 29. taktu, ač to zde nikde není uvedeno. Následují takty v obdobném principu, jen dovětek je tentokrát bez diskuse dvoutaktový a je stylizován značně nepohodlně, neklavírně:



Přestože melodie je nahoře, budeme se muset hlavně velmi dobře naučit vázané osminy – vršek se naučíme hlavně pohodlně pobírat a crescendo do něj dodáme později. Před 39. taktem a pak ještě i v něm si samozřejmě musíme přesně odsadit dle předpisu, hraje se tak nejlíp. (Obecně – od začátku a zejména od 18. taktu nedotahujeme v melodii nikde oblouček až do 3. osminy, bylo by to porušení zápisu a neprofesionální nešvar.)

Hlavní téma se vrátí, nyní s přízvukováním basových prodlev (pozor na grupetta – nahoře mají ligaturu a nejlépe znějí udeřená trochu shora a na dobu)



a posléze se změnil na doslovnou citaci taktů 9-15. Kódový doplněk tu opět není obzvlášť klavírní:



Staccatové osminy v pravé bereme 1. a 2. prstem, v 55. taktu (rozhození motivku do palců obou rukou) nesmíme zazmatkovat ani se sevřít. Tercie s basovým arpeggiem (56. takt, nejlepší prstoklad levé samozřejmě 5-1-2) zahrajeme klidně, je zde i *ritenuto*, a nezkresleme melodický obraz not nahoře. Konec taktu 57 se vzhledem k vtipu a eleganci melodie úplně přesně (oblouček) prakticky zahrát nedá, ledaře bychom *e'* hodně zkrátili, v tercii *b-d'* hodně vychutnali prodloužení, nikam nespěchali a přitom dokázali nepůsobit násilně.

Trio je harmonicky velmi příjemné (jako by se tu lehounce kmitla předpověď střední části posledního *Slovanského tance č. 16* – i tóninově stejná) a hraje se poměrně dobře – jen respektujme frázování (zde naopak obloučky máme různě – někdy do třetí, jindy až do čtvrté osminy) a dle potřeby si odsazujeme před třetí dobou (ne stereotypně, dýcháme spíš dopředu, ale někdy to vyloženě pomůže technicky, např. v taktu 65):



V 70. taktu máme v tištěném vydání dokonce dechové znaménku (césuru) coby zakončení fráze, v 1. i 2. voltě (v rukopise ale není). V dalším průběhu tria je dobré si u trojzvuků, vedle odsazení před nimi, ještě v jejich průběhu trochu zpomalit, přesněji, vychutnat si je, a protože nemají tečky, tak pod pedálem:



Pozor jen, tyto takty pak jdou dost rychle za sebou a mění se. Další průběh tria již nové hráčské problémy či nástrahy nepřináší a vše je dobře označeno. V celém triu – a vůbec v celém valčíku – bychom se měli dost držet zásady: staccato bez pedálu, zbytek (i ze zvukových důvodů) s asistencí pedálu, výjimky jen výjimečně.

Hlavní téma se vrací coby vypsáné *da capo* taktů 1-58 (jediný, nadto sporný rozdíl tu máme v t. 153 – zde je na 1. době i v pravé staccato, kdežto poprvé, v t. 29, bez tečky. Je to asi nakladatelský nonsens, Dvořák dává v rkp. pokyn k repríze vyloženě slovy *Da Capo*,

nevypisuje ji, ani 1. vyd. tečku nemá). Po odsazení následuje kóda, z poněkud odlišného motivku a pádící nejprve spíše kupředu,



ovšem postupně vyhasínající, s nepříliš pohodlným chodem basu



a dle autora se postupně i zpomalující, až dlouhými tonickými akordy v *ppp* skončí.

Valčík F-dur je sympaticky svěží valčík, žel občas stylizovaný trochu nešikovně, což může odradit. Rozhodně má šanci bodovat svou příjemností, muzikantskou šťavnatostí a výrazovou bezprostředností.

4.2.4.1.7 Valčík d-moll op. 54 č. 7 (B 101/7)

Vznik: dokonč. 16. 1. 1880

Počet taktů: 140

Rkp.: MČH 1597

První vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 5*

Pramenné vydání: viz *Valčík op. 54 č. 1*

naopak téměř zcela vyloučil virtuositu. Svojí melodikou vychází z Chopina, zejména v počátečním moll,



podobnost s ovzduším Valčíku cis-moll op. 64 č. 2 a vzdáleněji s Valčíkem a-moll op. 34 č. 2 tu probleskuje. (Zajímavé, že v durových ploškách podobnost s Chopinem značně mizí, tam se spíš rozjasní česká krajina i český tanec.) Velmi podrobně tu Dvořák vypracoval frázování – téměř v celé oblasti hlavního tématu znázornil frázovací oblouky jak v celistvějším slova smyslu, tak pod nimi drobnější oblouky sledující skutečné legato. Rovněž dynamika je zde velmi pečlivá, v celé skladbě často rád střídá úseky *p* a *f*, někde i bez přípravy. Sextové přírazy (ponechávám stranou smysl jejich účelnosti, s pouhým vrchním tónem by příraz nezněl hůř) se hrají dobře – stačí mít volnou ruku hlavně v lokti, sextu před nimi dlouze, měkce nasadit a těsně před přenosem na příraz ji ještě trochu odlehčit. Jinak celá první část je vystavěna výhradně repetitivní metodou z uvedeného čtyřtaktí, s prvky moravské modulace (přenos o sekundu níž). Někdy jen opakuje a nezměněný melodický obrys vyplní více osminami, jinde toto pomíjí a motivek jen transponuje, jednou provede kombinaci obojího, postupně tak projde harmonickým schématem *d-d-C-C-B-g* (zde je ona kombinace) *-d-B-d-d*. Celý krajní díl je zakončen korunou, žádné kódové nastavení zde není.

Nastoupí cinkavá střední část v paralelní dur, ne zcela originální:



I zde se hodně dlouho jen repetuje – nejprve opakováním ve forte a upraveným závěrem, obdobný kontrast téhož proběhne o oktávu výše (doporučuji oba kontrasty opravdu vychutnat, jinak leze na povrch obyčejnost) a posléze už různě transponované citace čtyřtaktí (tóninové schéma *D-d*) a poté druhého dvojtaktí (*C-C-B-B*, čili opět moravská modulace), vždy ve forte, třebaže někdy se zeslabením ke konci. Tvář osminové girlandy se postupně změnila na kvintolu, naopak přibyl chromatický kontrapunkt při dořečení levou rukou:



V celém tomto triu si musíme rozhodnout, co s osminami a jejich odsazením na 1. době třetího z taktů – změkčit je a hrát je spíše delší (s pomocí pedálu), spíše kratší, nebo krátce bez pedálu (bez karikatury, samozřejmě). Pokud se rozhodneme pro druhou či třetí z možností, asi trochu oživíme i tempo.

Přes několikrát zopakovaný spoj dominanta – tónika v F-dur se bez přerušení navrátíme na začátek skladby, takty 1-40 se naprosto doslovně zopakují včetně dynamiky i frázování a nastoupí závěrečná reminiscence na trio, nyní v D-dur, ovšem v septakordové převaze,



která tuto připomínku krásně ozvláštňuje a zavede jakoby do snu. Hrajme velmi vzdušně, od šestého taktu zde sice Dvořák píše *poco a poco cresc.*, kvintoly se mohou zrychlovat, vyústí do *f*, ale to je spíše měkké, hned následuje *ritardando*, pak i *diminuendo* a skladba se vytratí do vyšších sfér:



Valčík d-moll, přestože není příliš původní a je vystavěn zdánlivě mechanicky, má velmi příjemnou atmosféru a pěkně se hraje. (O přírazových sextách jsme hovořili, stejně tak pokud někdy klavírista vezme v oktávách levé ruky omylem „standardnější“ bas, ztratí se to.) Na pódiu, zejména v podání nadprůměrných „náctiletých“, může dobře vyznít i jako samostatné číslo.

4.2.4.1.8 Valčík Es-dur op. 54 č. 8 (B 101/8)

Vznik: dokonč. 17. 1. 1880

Počet taktů: 165

Rkp.: MČH 1597

První vyd.: viz *Valčík op. 54 č. 5*

Pramenné vydání: viz *Valčík op. 54 č. 1*

Virtuózní valčík na závěr, to bylo nesporně přání A. Dvořáka. Hned v prvních čtyřech taktech rozběhne ouverturu v harfovém stylu, hned hluboké *B₁* v 1. taktu musí „brnknout“ zněle



a již se vyloupne valčík, vlastně melodizovaná figura, trochu upomínajíc na Chopinovo *Valse brillante* F-dur op. 34 č. 3 (ovšem v zrcadlovém tvaru), ale ještě více na svého času hojně vydávaný Valčík č. 1, op. 83 Auguste Duranda¹, i tóninově se shoduje²:



V tomto valčíku nás víc než jinde čekají basové skoky, ne vždy příjemné. Zpočátku stačí jen měkce malíkem doskakovat a tuto basovou linii si vychutnat, na spoje *B-es* bude asi lépe zvolit prstoklad „vykrývací“, tj. 5-3 nebo 5-2, v závěru opačně. Dodržujeme dynamiku i frázování, první a druhou dobu v 7. taktu nespojujeme. Dynamiku při opakování první úvodní osmitaktové periody si zvolíme sami, i podle vydavatelů je možné oboje, ani jedno znaménko není Dvořákovo:



Pedál samozřejmě používáme – již ze zvukových důvodů – v celém valčíku, jedině při hodně živém rozběhnutí jej mít nemusíme a nebudeme znít školometsky. V dalším oddílu se však již bez pedálu neobejdeme, třebaže velmi rychle hrající virtuos může být i zde hodně střídmy (bude jen „přiklepávat“ na basech):



Základem zvládnutí této nepříjemné plochy bude naučit se zcela uvolněně, klidně a v doprovodné dynamice levou ruku. Nejprve by ruka měla zvládnout elementárně toto a doslova se po klaviatuře plazit (samozřejmě si na to vyhledáme co nejpohodlnější prstoklad i pečlivě zjistíme, od kterého prstu se nám lépe odráží 1. doba – většinou to asi bude pátý). Teprve až tento základ dokážeme a levá ruka takto bez problémů doprovodí pravou (nepatrného snížení tempa – pokud budou takty dýchat a bude z nich cítit tah – si nikdo ani nepovšimne), doporučuji přistoupit k postupné implantaci akcentů, hladký chod ruky se tím nesmí nikde zabrzdit. Pravá ruka se hraje dobře, takt 15 navzdory houští akcentů hrajeme víceméně na jednotah a následující takt není dobré příliš pesantnit, aspoň ne otrocky stále. Dodržujeme dynamiku (tu má Dvořák v celé skladbě docela podrobně), tečky v *p* zde možná znamenají spíše drobné, „jehličkovité“ akcenty, neboli vtipně vyneseny soprán. I při kontinuálním používání pedálu by měly být slyšitelné pomlky, oddělování čtvrtek v 16. taktu jde s pedálem (na každou dobu, viz chromatický posun harmonií) nebo snad ještě lépe bez pedálu. A pozor, abychom si na bezprostředně navazující doslovné opakování tohoto osmitaktí dobře odsadili a nasadili již na 1. dobu - nedodržení by nás velmi brzy krutě potrestalo.

Následuje zdánlivý návrat hlavního tématu přenesený do H-dur, ale stane se z něj pouze mezivěta, jež teprve přeplyne do skutečného, dosti skromného návratu a melodika posledních dvou taktů se zopakováním nad harmonií v jiné tónině přenesse plyně do tria:



Tempo, přestože tah a hlavně vzdušnost se nesmí ztratit, může být samozřejmě trochu volnější, melodie může někomu připomenout nejpopulárnější Chopinovu píseň „Dívčino přání“ (Życzenie) op. 74 č. 1.² Po dvou téměř zcela totožných periodách za sebou následuje „schubertovský“ spojovací oddíl, v náznaku podobný č. 2 z Dvořákova *Menuetu op. 28/I.*:



Ritardandem si můžeme vychutnat už vrcholový takt 72 a v následujících dvou taktech jím, stejně jako citlivou dynamikou, nemusíme šetřit – jinak by harmonický chod vyzněl trochu nepřírodně. Legato, resp. pocit souvislosti, však musí zůstat, vrcholové c^3 si citlivě, dlouze prozpíváme, jinak se nám s následným as^2 zcela dobře nespojí. Ani při obdobném opakování (zde ces^3), kde navíc v levé ruce rozčlenil frázování jinak a poslední čtyřtaktí rozšířil na pětitaktí:



Na třetí době 80. taktu se asi rychlé bezhlučné výměně 2. prstu na 3. nevyhneme, legato se jinak celistvě nepodaří. A pokud v předposledním z uvedených taktů vezmeme es v levé druhém a ne prvním prstem, čeká nás pravděpodobně výměna i zde, aby se z následné kvartsextakordové harmonie nic neztratilo.

Opět se ozve předehra v podobě B^7 (tentokrát jako kvinsextakord) a další opakování titulní části, resp. taktů 5-42, už bude zcela doslovné. Znovu po všem přijde i návrat tématu, jenže teprve po chvíli si uvědomíme, že se z něj stala kóda:



Skoky v levé ruce nejsou moc příjemné, naštěstí si je můžeme přednesově vychutnat jako „timpani sordi“ a na tomto tepotu v pozadí můžeme vystavět tempo i celkovou gradaci. Ta vyústí velmi brzy ve fortissimo a po několika akordických rozkladech začne poslední zjevné „ben ritmico“:



Před osminovou pauzou je velmi účinné odsadit a osminu staccatově zkrátit, bez pedálu. Zatímco osminy předtím jsme rozeběhli do virtuozity, zde má ostrý rytmus vrch. Od marcátových čtvrtek (t. 147) můžeme samozřejmě opět zrychlovat, ale raději s rozjezdem, abychom měli přehled, dodrželi všechny akcenty a minimálně akordy s tečkami vyzněly skutečně staccato, bez pedálu, jinak marcato nebude. Pak už jen virtuózní běh skoro přes celou klaviaturu, na který a ve kterém si musíme dobře odsadit,



a závěrečný reminiscenční úprk osmin hlavního tématu, postupně do výše a několika tonickými akordy zakončený⁴. Cyklus se uzavřel.

Jako skladba završující valčíkový cyklus je *Valčík Es-dur* bezesporu skladbou na svém místě, třebaže v cyklu najdeme valčíky invenčnější. Interpret by měl mít k této skladbě postoj veskrze brilantní, tempo by mělo být ze všech valčíků nejrychlejší (aspoň pocitově, je nesen nejvíc ze všech na osminách) – ovšem protože technicky není nejsnadnější, měl by klavírista pamatovat na nejružnější „záchytky a „rozjezdy“, jež by co nejvíce eliminovaly rizika nečistot a zbrklosti, a tomu se nezpronevěřit ani v samotném kódovém závěru. Čím účinněji takto brilanci valčíku vystavíme (a vzorem nám opravdu budiž Chopinovy valčíky obdobného typu), tím budeme ve vyznění závěru celého cyklu úspěšnější a tím výše vyroste v pocitu posluchače i skladba.

¹ Auguste Durand (1830-1909), pařížský nakladatel a skladatel – uvedený valčík je prakticky jediná jeho skladba, jež se občas hraje dodnes.

² Durandův valčík se hrává i na harfu – možná by šlo hrát i tento Dvořákův valčík, pokud by se upravil. Od Dvořáka se zatím hrává na harfu jen slavná *Humoreska op. 101 č. 7*.

³ Tato píseň existuje od Chopina i v klavírní verzi, třebaže téměř nikdy nevydané.

⁴ Zde byl mezi takty 157-162 původně i v rukopise nepřerušný legatový oblouček, ale Dvořák jej na rozhraní 160.-161. taktu tužkou přeškrtnal. Celý oblouček Dvořák končí 162. taktem, ale možná jej do posledního tónu (1. doba taktu 163) jen nedotáhl. 1. vydání toto členění zcela respektovalo, pramenné vydání vše sceluje.

4.2.4.2 Eklogy (B 103)

měly mít původně op. 56, ale pak Dvořák toto číslo škrtnl, nové již tomuto cyklu nepřidělil (op. 56 posléze dostaly *Mazurky*) a ani se nestaral o jeho vydání. Pravděpodobně proto, že řadu témat odsud použil jinde, ve skladbách definitivnějších, úspěšnějších (bude o nich dále zmínka) a ani ve sféře stylizační leckde nejsou tyto čtyři skladby zcela dopracované. *Eklogy* tak za Dvořákova života nikdy nevyšly – a teprve k jeho nedožitým osmdesátinám, péči Hudební matice Umělecké besedy, skladatelova zetě skladatele Josefa Suka a prof. Václava Štěpána, spatřily zaslouženě světlo světa, třebaže se hrají velmi málo a Dvořákova autocenzura, v kontextu jiných děl, občas vyznívá sympaticky oprávněně.

O posledním aspektu nás hned přesvědčí

4.2.4.2.1 Ekloga č. 1 (B 103/1)

Vznik: 24. 1. 1880¹

Počet taktů: 92 (včetně Da Capo 125)

Rkp.: MČH 1599

První vyd.: Hudební matice Umělecké besedy Praha 1921, ed. č. H. M. 170

Pramenné vyd.: Editio Supraphon Praha 1973, ed. č. 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*)





Začátek² je harmonicky i melodicky téměř zcela shodný s *Mazurkou op. 56 č. 5* (až do 25. taktu), rovněž následné takty (26-33) melodicky odpovídají taktům 35-42 u zmíněné mazurky), jen metrum má ekloga dvoudobé. Hned ve 3. taktu najdeme objektivní nonsens na 2. době levé – čtvrtová nota by *b* měla držet, ale je nad ní staccato. (V rukopise ovšem jeho přítomnost není stoprocentně ověřitelná – je to jen „cosi velmi slabého“, co uvědomělou tečkou, na rozdíl od jiných, třeba vůbec být nechtělo. A totéž se týká i první doby v taktu.)³ Jediným kompromisním řešením je pedál na tuto dobu, s prudkým švihem ruky na *b*, aby nota prozněla déle, ale současně aby odskočila. Nejprve se ovšem musíme naučit dobře trylek v pravé – rozdělíme si jej pravděpodobně na 4 + 5 (4 + 3 je už moc zjevně chudé), zátryl zde není, čili pokud si jej o své vůli nedoplníme, vycházíme pouze z tónů *e*²-*f*² (a tónem *e*² budeme pravděpodobně i končit, z důvodu následného tónu *f*² v dalším taktu). Při nácviku i realizaci budme trpěliví, levá nemá kam spěchat. V 7.-8. taktu je mnohem pohodlnější přenést si *f*¹ do pravé ruky, pak zápis splníme, samozřejmě pokud se v *a*² včas dostaneme (asi němou výměnou) na 2. prst. 11. takt se zahrát dá, pokud levá začne prstokladem 35. Nereálná a navíc nepříliš hezky znějící je zato stylizace ve 13. taktu – pokud nemáme hodně velkou levou ruku, dle předpisu ji nepobereme -, spodní *F* tedy musíme hned pustit, držet jej pedálem a rovněž se pedálem snažíme spojit i 2. a 3. šestnáctinu v taktu, hned poté, co jsme v pravé odskočili. (Docela se toto daří, pokud první *f* dle předpisu trochu protáhneme – pak nemusíme ani staccato na 1. době v pravé obětovat.) Druhá doba v 15. taktu je rovněž stylizována nehezky prázdňe, ale hráčsky zde problémy nejsou, pokud zde a v následujícím taktu chytíme dlouze znějící bas do pedálu, pomůže to i arpeggiu⁴. Nácvik trylku má obdobný princip jako v taktu 3, vypsáný zátryl tu na věci nic nemění.

Kratičký díl *b* není příliš invenční, ale hráčské problémy nepřináší, pokud neztuhneme nikde při velkém rozpětí a dlouhé hluboké tóny včas zachytíme do pedálu:



Decimu na zač. 24. taktu⁵ můžeme dle potřeby rozložit nadvakrát (lhostejno, jakým způsobem), praktičtější a lépe znějící je zde před dobou.



Následuje zkrácený návrat hlavního tématu, tentokrát stylizovaný téměř v duchu kultivovanější Czerného etudy a hráčské problémy nepřinášející. Téma v levé musí být pro posluchače aspoň latentně, z dále rozeznatelné a pozor na třpytivé akcenty pravé – kromě posledního taktu závěti (33. takt) nikdy nejsou na 1. dobu:



Etudu ještě více připomínající a nadto nepříliš pohodlná je celá střední část (díl *B*), latentně rovněž připomínající ducha tria výše uvedené mazurky (t. 43-50), ale rozvíjející se jinak:



V celé této části opravdu musí být hlava vždy o kus napřed než ruka – jednak abychom ruku při přenosu vždy včas pohodlně umístili, ale vedle toho se zde různě mění složení i rytmické umístění dvojhmatů, jako by tu chtěl Dvořák pianistu vyloženě technicky procvičit. Často budeme na sekundách využívat jenom samotného palce, jinak bychom kolikrát vůbec nesvázali (viz ukázkou),



někdy budeme muset správný, neblokující prstoklad trpělivě hledat, jen jeden bude možný. V podstatě se zde všude budeme dle obloučků starat o uvolněné legato a přenosy na ně, byť pedálem si můžeme k tomuto účinku úspěšně pomáhat. V t. 50-58 přejdou šestnáctiny do levé a doprovázejí:



- hráčské problémy zde mít nebudeme, pokud se vždy uvolněně posadíme na vícezvuky v pravé, následně provedeme odtah a takty nespojujeme, kdežto v levé vždy na začátku provedeme uvolněný přenos s podtržením hlubokého tónu a ruku neroztahujeme do tenze (i ve čtvrtém z taktů můžeme 5. prst využít pro pohodlí vícekrát, než by se zdálo). Posléze se opět vrátí stylizace začátku tria, s téměř nehratelným 67. a ještě o tón „bohatším“ 69. taktem:



Poprvé (a naštěstí naposledy) tu máme spodní sekundu v kombinaci černá-bílá, společný palec tudíž neuplatníme. Na výběr máme několik řešení:

- 1) Pokusit se pracně nacvičit místo a posléze navázat druhou polovinu dotyčných taktů tímto prstokladem: 124-3-125-4

Pokud se dobře odrazíme v pravé na 2. osminu (malý protažený akcent do sopránu), nevletíme do ní a následně ruku odlehčíme, zahrát se to s iluzí legata takto dá.

- 2) V trojzvuku $b^1-c^2-g^2$ vynecháme střední tón – v onom šumotu (dynamika zde *pp*) to není příliš znát
- 3) Můžeme zde něco převzít do druhé ruky – budeme-li začínat průtah v levé ne 2., ale 5. prstem (a Dvořák nám to svým vypointovaným odsazem zde umožnil), pak

můžeme do l. r. směle brát dle potřeby 1-2 další tóny a pokud si ruce vždy vzájemně udělají místo (vedle sebe, nad sebou), není to složité a ani vizuálně se nic nenaruší. Naopak, plynulost se tím může značně zlepšit a o tu by nám mělo jít především, abychom skladbu hudebně naplnili⁶. Toto řešení možno aplikovat i na t. 42-49

Novou technickou problematiku už pak v tomto dílu nemáme. Je hezké a účinné, jestliže (třeba i díky právě uvedené „vynalézavosti“) celý tento díl bude živý, svěží (byť změna tempa zde není přímo udána) a dynamiku zde rozplánujeme dle pokynů autora. Rozhodně by neměl vypadat, jako když se hlučně pereme s technikou (silná dynamika je zde v menšině, *ff* až v naprostém konci, takže na tomto nás Dvořák objektivně neudřel).

Repríza (dle zákonitostí firmy eklogy) je zcela doslovná (*da capo*)⁷, proto se k ní už (ani u dalších eklog) ve výkladu nevracíme.

Hudebně je *Ekloga č. 1* dosti příjemná, připomíná líbeznost české krajiny, jak polkovým rytmem v pozadí, tak iluzí šumotu přírody. Hlavně na tuto celkovou „krajinomalbu“ myslíme, pokud by občas záludné technické nároky dostávaly nad námi vrch.

¹ Pramenné vydání uvádí 29. 1. 1880, což je zřejmě chybně přečtený rukopis – záměna čtyřky za devítku.

² Burghauserův katalog uvádí tempo *Allegro non tanto* (*Quasi polka*) – vyd. Hudební matice uvádí totéž, rkp. má jen *Allegro non tanto*.

³ 1. vyd. a pramenné vyd. jsou v tomto shodné. A tečka vedle *c*² ve stejném taktu v 1. vyd. je samozřejmě jen nedopatření.

⁴ V rkp. *arpeggio* není.

⁵ *Poco rit.* v tomto taktu (stejně jako *a tempo* a *marcato* v t. 26) rukopis nemá.

⁶ Komu se tato ekloga velmi líbí a jen tyto dvě nejtěžší plochy mu brání v nastudování (byť přinejmenším 3. verze by měla být bez problémů schůdná), může zkusit „ve vši tajnosti zlehčenou úpravu“ použitou pro 1. vyd. – jak v t. 42-49, tak v t. 66-74 jsou veškeré trojzvuky redukovány na dvojzvuky. Myšleno bezesporu dobře a prakticky, ale vůči Dvořákovu rukopisu *unfair* – resp. ideální by bylo doporučit toto řešení jako *ossia*, tj. pod čarou nebo v komentářích (jež zde ovšem nejsou).

⁷ 1. vyd. všechny doslovné návraty u všech eklog vypsalo.

Mnohem neproblematičtější je

4.2.4.2.2 Ekloga č. 2 (B 103/2)

Vznik: 29. 1. 1880

Počet taktů: 115 (včetně Da Capo 167)

Rkp.: MČH 1599

První vyd., pramenné vyd.: viz *Ekloga č. 1*

jediná, z níž Dvořák nic evidentně nepoužil jinde. Skladba je vystavěna jako nekonečné proudění vzduchu přírody, nálada eklogy coby nehluboké, příjemné pastýřské skladby je zde šťastně uchopena a plyne do značné míry sama od sebe, ve stále stejném typu nástrojové sazby¹:



Musíme ji ovšem také neproblematicky hrát. Základem je cítit celý průběh jako uvolněné rozložené dvojtky a jen se lehce zavěsíme na vrchní melodii, abychom ji odlišili od podbarvujících tónů vedených převážně palcem téže ruky. Levá ruka je téměř výhradně doprovodem, kde občas můžeme citlivě přidržet nějakou harmonii, ale jinak ji příliš neřešíme, nejkrásnější je, když prostě plyne. (Poněkud rozporný předpis ve 2. taktu² *sempre legato* a přitom tenutové čárky nad každou osminou by snad bylo možno vysvětlit slovy „ne krátce, pokládat měkce, a přitom tah“.) Pro všechny hlasy zde ostatně legato znamená spíš „vzdušně a v tahu“ než doslova, otrocky vázaně. Pokud si najdeme pro nás nejpohodlnější prstoklad a naučíme se pedál, který by nedrobil proud a současně nevytvářel změt' vzájemně cizích souzvuků, dosáhneme vzdušnosti poměrně snadno, zvláště pokud ještě dodržíme předepsanou dynamiku³ (někde se řadu taktů nic neděje, jinde jsou naopak velké vzryvy, byť nic není drama) a snad nejdůležitější poučku – zvukovou i rytmičkou vyváženost v rámci veškeré agogiky. Skladba zkrátka musí plynout přehledně, nikoliv neuroticky či zmateně. Pokud někde máme předepsané odtahy (zejména v různých dovětcích), nezapomeňme je opravdu, měkce odčleňovat. Dovětky v t. 22-23 a analogicky 27-28 upomenou na svět Chopinových mazurek,



v t. 27-28 je ovšem (oproti příbuzným místům) odtah až podruhé, toto odlišíme. V t. 5-6 se přirozeně naučme a včas si vzpomeňme na sestup rozložených septim a vzestup rozložených nón, ruce se zde podvědomě chce do oktávy. Na *e*¹ v následujícím taktu samozřejmě musíme provést bleskurychlou němou výměnu. Veškerý vnitřní klid pochopitelně neztrácíme ani v šestitaktové „velkorozpět'ové“ části (t. 29-34) – pravá bude zněle, ale ne tvrdě zpívat, na arpeggia v levé nemusíme po celou dobu držet velké rozpětí (ovšem arpeggiovat asi budeme, přestože Dvořák slovo *simile* v 31. taktu nepoužil) a všimněme si změny tónu *g* na *e* mezi 1. a 2. dobou levé ruky v t. 31-33, ruce se do ní příliš nechce.



Rovněž celý díl *B* má svou typickou sazbu, jež se v celém průběhu nemění⁴:



Pedál nemáme ve skladbě vůbec nikde psán, ale velmi pravděpodobně jej použijeme i zde, podle chodu harmonií levé (naznačeno nožičkami nahoru, jež vytvářejí ve středním hlase táhlou melodii)⁵. Můžeme se samozřejmě rozhodnout hrát díl *B* (zcela nebo aspoň zpočátku) spíše kontrastně a podtrhnout tak suchý humor této části – v tom případě tu ale zvolme poněkud živější tempo, abychom sebe ani druhé nenudili a absence vázání v palcích levé nebyla tak slyšitelná. Tomu můžeme i odpomoci, pokud jako nositele melodie si zvolíme přednostně pravou - proporcčnost samozřejmě musíme zachovat v rámci předepsané dynamiky. (Toto si ostatně musíme vyřešit i ve verzi s pedálem – budou důležitější figurace v pravé, nebo melodie v levé a bude to tak vždy, nebo někde něco převládne? Nejprve se melodické obrysy obojího zcela dublují, později už ne, melodický obrys v pravé začíná být zajímavější). Hra bez pedálu i na poslední straně tria značně ochudí zvukovou barevnost a

pospolitost kouzelných akordů (od t. 89 - jako ze závěru střední, „rusalkovité“ části Smetanovy Vltavy!)⁶,



zde bych tedy absenci pedálu nedoporučoval, stejně tak je risk hrát zcela bez něho v místech většího rozpětí v levé, jako např. takty 85-87,



ale i leckteré další, zejména právě v průběhu třetí strany tria - zde budeme občas navíc rádi, když na nejhlubší tón za pomoci pedálu měkce doskočíme. Pravá ruka tyto starosti nemá – pokud se nikde nezatne v lokti či nedopustí křeč do dlaně a nebojí se zajet mezi černé klávesy, pak zahraje celé trio bez problémů⁷, ať již prstokladem 4-5 nebo 3-5 na dvaatřicetinách. Nepoleká se ani poněkud bizarního konce, kde náhle hraje s levou v unisonu – nesmí se jen do toho vřítit a musí při vzestupu pružně odsazovat o to líp. Jen tak rytmus neztratíme.

Ekloga č. 2 je půvabná skladba, dobře se učí a je škoda, že si jí zatím skoro nikdo nevšiml.

¹ Dochoval se též 35taktový, názvem neoznačený náčrt začátku této eklogy, melodicky v podstatě totožný, ale v následné stylizaci (pozdější úprava skladbě rozhodně prospěla):



² Skladba patří mezi ty, u nichž kritické (pramenné) vydání čísluje i na začátku zdvihový takt, byť se v tomto případě jedná jen o jedinou notu. Z důvodu zamezení zmatků toto číslování respektujeme, neopravujeme ho.

³ *Cresc.* v 6. taktu rkp. nemá, až v taktu 8. Různic v těchto detailech máme víc – na rozhraní 4.-5. taktu má 1. vyd. crescendo a decrescendo (rkp. ani pramen. vyd. nemají nic, rkp. v t. 7 nemá ani decrescendo). V dalším průběhu už je v celém dílu *A* mezi 1. vyd. a pram. vydáním naprostá shoda.

⁴ Původně ovšem akordy v levé ruce nebyly rozkládány – byly téměř stále pokládány v trojhlasé těsné harmonii (jako máme v t. 89-98) a dynamika dlouho byla *pp*. Dvořák takto napsal celých 16 taktů, pak si ještě zkusil 6 taktů poněkud komplikovaně rozloženější verze a teprve potom stylizaci doprovodu změnil a začal psát díl *B* znovu.

⁵ *Poco marc. e espr.*, uvedené v 1. vyd., ovšem od Dvořáka nepochází – byť výraz napoví dobře.

⁶ Zatímco t. 69 a další nám mohou připomenout strettovou část před závěrem Smetanových *Z českých luhů a hájů*.

⁷ Rozložený, dle předpisu držený akord v rozpětí decimy v 77.-78. taktu (*dis¹-h-fis-H*) je bez pedálu nemyslitelný, nepobere jej jinak asi ani hodně velká ruka.

4.2.4.2.3 Ekloga č. 3 (B 103/3)

Vznik: únor 1880¹

Počet taktů: 77 (vč. Da Capo 96)

Rkp.: MČH 1599

První vyd., pramenné vyd.: viz *Ekloga č. 1*

Ekloga č. 3 byla asi Dvořákem zamýšlena jako „nejklasičtější“, nejoproštěnější. Díl *A* je překvapivě krátký (jen 1 str. oproti 3 stránkám tria) a jeho pastorální působivost je zde vystavěna specificky jednoduchými prostředky:



Toto téma, oscilující mezi G-dur a e-moll, se nakonec u Dvořáka prosadilo v jiných, již za jeho života vydaných skladbách – především v *Eclogue op. 52 č. 4* (jediná za života vydaná skladba tohoto názvu, ovšem v jiném cyklu), kde kromě citace melodického obrysu již v 1. taktu je začátek tria skladby prakticky totožný s celou první str. *Eklogy č. 3*. (Základní duch této eklogy se melodicky dosti podobá začátku *Silhouetty op. 8 č. 8*.) Zde se opět „zavěšíme“ do prostého zpěvu a palcovou stranu pravé ruky zcela odlehčujeme, aby ostinátní příznávky (protkávající celý díl *A* bez přerušení) nebouchaly ani nedostávaly ruku do tenze. Začátek poloviny 2. taktu lehce zdůrazníme, abychom nedeformovali rytmus, melodii nahoře

pohodlně celou provázeme za pomoci němé výměny při osminovém sestupu. Pedál, opět zde nikde nevyznačený, samozřejmě bereme synkopicky po čtvrtkách – pokud bychom se pokusili dosáhnout lidové prostoty hrou bez pedálu, nejpozději ve 4. taktu asi narazíme, barva zde bude už příliš vypreparovaná. Pravidelné střídání pedálu samozřejmě nesmí rozbít táhlost melodie, ta je na tomto nezávislá. Obloučkové rozčlenění a zdvojování not v začátku tématu od 9. taktu



nejlépe realizujeme násazy obloučků poněkud shora, synkopičnost se tím lehce zdůrazní. V 10. taktu však již žádnou synkopaci ve vrchním hlase nemáme, ten hrajeme stejně jako na začátku (s vyznačením zač. 3. doby), totéž i v analogickém 6. a 14. taktu, stejně jako poněkud vždy zdůrazníme 3. dobu v následných taktech (3,7,11 a 15). Skupinku (gruppetto) hrajeme, jak je nám příjemné – na dobu či před dobou. A sextola před závěrečným taktem (rozložený e-moll v protipohybu) uspokojí v rychlejším i pomalejším tempu – jen ji konkrétně nasadíme a obouruční vyústění do tónu *e* se musí zalesknout (oboje v rámci *pp*, samozřejmě)².

Po tomto sympatickém, bukolickém začátku však přijde docela zklamání – přestože trio má vždy být aspoň v něčem kontrastní, zde působí příliš nesourodě, jednota v protikladu zde není. Jako by si autor ověřoval, že umí napsat i něco v duchu rychlých sonátových vět vídeňského klasicismu, případně etud Czerného, a toto na místo tria prostě vsadil:



Bezproblémové běhavosti zde navíc brání jednak pozdější občasné změny směru (které se samozřejmě s pomocí předvídavé hlavy dají nacvičit), jednak občas dvojhmatové příměsi do šestnáctin. Neprofesionál by samozřejmě mohl spodní tóny v pravé vynechat a v předepsaném tempu *Presto* by to asi prošlo bez povšimnutí, profesionál se samozřejmě bude muset umět postarat, aby si co nejlépe všechno vykryl, ať vhodně zvoleným prstokladem (již závěr 21. taktu si prstokladově promysleme, pokud pak nechceme přímo skákat) nebo přehozením spodního tónu dvojhmatu do levé, pro což se nakonec asi rozhodne skoro každý³. Je důležité nezačít podvědomě zrychlovat „ve stylu tonoucího“ – mezi první

a druhou osminou 22. taktu se nesmí utíkat, druhou (a 5.) osminu naopak od levé lehce vyznačíme a teprve potom dodáme synkopu na 3. (6.) době. Pokud palec za těchto podmínek je uvolněn a „nebloudí“ (ať už v kterékoli ruce – 3. a 6. dobu je mnohem výhodnější hrát levou od 5. prstu a *fis*¹ brát druhým), místo nakonec s pomocí chytré hlavy nacvičíme, přestože motivek (včetně doprovodu) není nikdy (ani v analogickém 31. taktu) zcela doslova opakován. Členění obloučky dle notového vydání⁴ nám rovněž může pomáhat, abychom se lépe „nadechovali“ a neproměnili šestnáctky v ujíždějící nekonečno. A na nejhlubší, samostatný basový tón v závěru celé fráze můžeme pravou ruku směle přehodit přes levou – je to pohodlnější a efektnější, jen oblouček nepřetrhněme. Obdobným způsobem řešíme problematiku celé této části i po „výměně rolí“, šestnáctinová levá zde ale již dvojhmaty nemá, stejně jako tu již nejsou synkopy. Od taktu 56, kdy přecházíme k návratu původní stylizace dílu *B* (tria), zde máme dokonce autorem naznačen pedál,



dosti logicky, neb nejprve nám naznačuje zachycení basu (malá ruka nemůže akord naráz vzít) a posléze jím vytvoříme iluzi přešumění do návratu. Poněkud překvapivé je uvedení pedálu (opět bez vyznačeného puštění) i v prvním taktu doslovné reprízy triového tématu⁵ - jak dlouho jej budeme držet a zda se k němu pak ještě vrátíme, musí rozhodnout každý sám. Jinak zde Dvořák již nic nového nepřináší, jen otřelý motivek v levé, jenž nás dosti bezinvenčním opakováním a přenášením, zakončeném mechanicky augmentací⁶, přenesl do návratu úvodní stránky. (Jediná ekloga, kde *Da Capo* není striktně odděleno.)

Ekloga č. 3 mohla být pěkná, kdyby nebyla nesourodá. Dvořák si zde zkrátka spíše jen něco zkoušel (jako ostatně na mnoha jiných skladbách z tohoto klavírně velmi plodného období – tam ovšem dopadl většinou zajímavěji, úspěšněji). Tato skladba se asi bude studovat spíše jen při specifických příležitostech.

¹ Přesné označení dne bylo bohužel vyškrabáno.

² V rkp. Dvořák zdůraznil zachování *pp* i v posledním, 19. taktu.

³ 1. vydání (Hudební matice UB) toto místo přímo tímto způsobem důsledně všude vytisklo.

⁴ Shoda 1. vyd. a pramenného vydání – a v základních rysech i s rkp., byť občas Dvořák někde oblouček přetáhl přes více taktů a těžko posoudit, nakolik šlo o záměr (charakter čar zde ukazuje spíše na nepořádnost).

⁵ V rkp. a pramenném vyd. – 1. vyd. naopak „vydedukovalo“ *senza Ped.*

⁶ Měla být zčásti i v unisonu, ale Dvořák přeškrtal.

V předchozí ekloze jsme až na nepodstatné výjimky neměli problémy s rozpětím. Na to je naopak často hodně náročná

4.2.4.2.4 Ekloga č. 4 (B 103/4)

Vznik: 7. 2. 1880

Počet taktů: 130 (vč. Da Capo 209)

Rkp.: MČH 1599

První vyd., pramenné vyd.: viz *Ekloga č. 1*

Celá tato ekloga, největší ze všech, nás tematicky zavede do světa *Slovanského tance č. 9*.

Hlavní téma eklogy



se později uplatnilo jako střední, doprovodný hlas ve středním díle tohoto tance – tam ovšem samostatně nikdy nezazní, ani nemá v závěru čtyřtaktí změněné metrum. Zde v ekloze se naopak toto téma stále vrací, ovšem Dvořák rovněž naplno uplatnil svou zálibu za žádnou cenu doslovně stylizaci neopakovat, i kdyby to zavánělo chtěností. Malé příklady pro ilustraci:

(t.5-8)



(t.21-25)



(t.64-67)



Vlastně celý díl *A* je opakováním výše uvedeného tématu, modulace do Cis-dur od 9. taktu je pouze tóninovou změnou, v níž se variuje základní myšlenka



a z této variace vychází i střední část krajního dílu, spíše zde v charakteru netematické mezivěty



nejprve v moll, pak prakticky stejný melodický obrys v dur a pokaždé zakončeno jakoby předzvěstí ještě slavnější skladby:



Nepřísluší se nám soudit, zda je podobnost se začátkem Larga z 9. *symf. „Novosvětské“* jen bezděčná či ne. Posléze se vrátí již zkrácené znění úvodní stránky skladby, kombinující téma v základním tvaru a téma variované, vše již v hlavní tónině. Celá rozměrná, na několik dílů rozčleněná úvodní část je tedy v podstatě monotematická.

Skutečně nové téma nastoupí až ve středním dílu *B*, v levé ruce. I v 9. *Slovanském tanci* je máme ve střední části – tam ovšem jako druhé téma středu, zde je druhým tématem celé eklogy,



nejprve se stále vracejícím, ale posléze se (prostřednictvím doprovodu) transformujícím v řetězec figurací a poté melodické formální zaokrouhlení, jež ovšem už tematickou významnost téměř nemá. Hlavní téma tře se už pak nevrátí a po vytracení šestnáctin na koruně se pak da capo vrátí začátek eklogy.

V této ekloze není možné dodržovat všechny obloučky otrocky a zcela doslova jako skutečné legato, to bychom tu hodně míst nezahráli. Berme je tudíž spíše jako náповědu na vzdušnost a nádech rozčleněný tah, stejně tak se a priori nesvírejme na velké rozpětí či obtížné přenosy a hmaty¹. Je třeba přenášet se přes vše s nadhledem, používat pedál tam, kde ruka nestačí (ať již na barvu, legato nebo vynucený rozklad velkého rozpětí), a slyšet klavír hlavně v barvách orchestru, ryze klavírní efekty se zde moc neuplatní. Místa výhradně osminová můžeme hrát trochu šířeji (jen vzestup ve třetím z taktů nedělejme vždy úplně stejně!), plochy s šestnáctinami mohou naopak trochu ožít, jako zvuk klarinetu. Dynamika je aspoň na první stránce eklogy značně podrobná, dodržujme ji. Druhá stránka, s podtematickým významem (t. 30 a dále), by měla směřovat s tempem kupředu, ovšem současně s vnitřním klidem v osminách, s časem na jejich pointaci (pomalejší bezpečný rozjezd na prvních osminách celé plochy tu rozhodně není chyba). Pedál zde můžeme brát i střídměji, popříp. v některých taktech vůbec – zejména první takty zde budeme vnímat spíš jako flétnu, ke konci už bude

asi hezčí si „přibarvit“. Díl *B* se hraje dobře, pokud téma zde bereme důsledně do levé ruky – Dvořák to tak i psal, grafický obraz od vydavatelů je tu trochu zavádějící (např. t. 88-91),



opravdu není dobré se jím trápit, levou svážeme plynule všechno (ojediněle s němou výměnou). Protože je zde faktura průzračná, stačí na dlouhý bas vždy jeden pedál, jen mezi t. 82-83 asi budeme muset přivyměnit a před arpeggiem téhož akordu na zač. 87. taktu nezkreslíme tečkovaný rytmus v levé a na hluboké *G* si raději mikroskopicky počkáme, abychom je čistě, zněle zachytili (bohužel, při hraní na dobu zde vyzní celý souzvuk prázdně). Ani pobočné, zaokrouhlující téma této středové části (t.104-107)



nepřináší zvláštní nástrahy, pokud si levou připravíme během předcházející dvoutaktové pauzy a pravou přeneseme *nad* ni (jinak se nám přenos v závěru na dva nejhlubší tóny bude dělat velmi obtížně). I při tomto překřížení rukou samozřejmě zůstaneme uvolnění. (V rukopise Dvořáka mají hrát mezi t. 104-126 ruce v úplně stejné oktávě, ovšem ekloga je tím pádem téměř nehratelná, o praktické zvukovosti nemluvě. Přenesení pravé ruky v tištěných vydáních o oktávu níže je tudíž jediným reálným řešením.) Pozor, aby nám dlouhé, nejnižší tóny v pravé vždy patřičně zazněly a abychom je předčasně nepouštěli, vše je zde vykryto. (Naznačený pedál platí pochopitelně pro celou stránku, i když pak už není psán.)² Poslední 4 takty tria se s rukopisem již zcela shodují³ a zbývá *Da Capo sin al Fine*, v notách přímo Dvořákem nevyznačeného, ale logicky domyslitelného a v tiskových vydáních dotištěného. (Doslovná repríza je tu sice opravdu značně dlouhá, zestručnění či předčasné ukončení láká – ale to bychom porušili pravidlo eklogy.)

Pokud nás občasné nepohodlnosti v této ekloze neodradí a (třeba s pomocí výše uvedených pokynů) si s nimi poradíme, stejně tak pokud rádi posloucháme v klavíru více nástrojů, pak nás tato ekloga odmění svěží náladou i barvami a rádi je předáme i posluchačům.

¹ V rkp. máme arpeggio i ve 3. taktu levé ruky, ne až v analogickém taktu 23.

² Dvořák píše pedál v t. 104-111 – sice v každém taktu na poněkud jiné místo, ale to byl zřejmě jenom chvat. (Jinak máme v celé skladbě pedál pouze na zač. t. 80 a pak jej máme dle předpisu držet na posledních 6 taktů tria.)

³ 1. vyd. naopak přenáší pravou ruku v posledních 3 taktech tria o oktávu výš.

A celkové zhodnocení celého cyklu?

Dvořákovy *Eklogy* jsou celkově skladby různé, též i v rámci jednotlivých čísel občas kolísavé úrovně, ani hráčsky často nepatří k nejpohodlnějším. V tom byla Dvořákova autocenzura sympatická a oprávněná. Je nicméně dobře, že byly aspoň posmrtně v jubilejním roce vydány – díky tomu si širší pianistická obec může na jejich kvalitu a náročnost odkrývání krásy učinit svůj vlastní názor a nic bezmyšlenkovitě netraduje. Samotný fakt, že Dvořák zde opisoval, byť od sebe, není na závalu – od sebe opisoval mladý Beethoven, najdeme toto i u Mozarta (např. finální věta klavírní Sonáty C-dur KV 545 a Sonáty F-dur KV 547^a Anh. 138 jsou téměř totožné), o skladatelích dřívějších dob nemluvě, tam se mnohem víc než původnost cenilo zpracování. V tom atraktivita či neatraktivita těchto skladeb opravdu nespočívá (i když stejná témata zpracoval Dvořák v jiných skladbách asi bezesporu účinněji). A rovněž tak by si (víc než jiná díla) zasloužily pedagogické vydání s komentáři – z důvodu potenciálního odstranění zbytečných komplikací. Zkrátka ať víme, jak to psal Dvořák – a ať zde víme, jak si možno situaci ulehčit, aby tím získala skladba i interpreti.

4.2.4.3 Lístky do památníku

Snad v žádné jiné oblasti Dvořákova díla (nepočítáme-li někdejší – ale dávno už vyřešený – zmatek v číslování symfonií) se nevyskytlo tolik názorové a hlavně názvoslovné nejednoty, jako ve skupině skladeb, souhrnně zvaných *Lístky do památníku*. Dvořák je v tom ovšem zcela nevinně – názvem *Lístek do památníku*, resp. Albumblatt, nazval pouze skladbu fis-moll, v Burghauserově katalogu uvedenou pod č. 109/2, a prokazatelně ještě další dvě skladby byly vepsány do památníků, byť se tak nejmenují (skladba pod katalogovým č.

128bis, nazvaná „*Otázka*“, a skladba Es-dur pod č. 158, jež má pouze tempové označení *Moderato* – obě budou rozebírány později). Snad to má na svědomí skutečnost, že Dvořák o vydání těchto posluchačsky milých a občas vyloženě neotřelých drobností vůbec neusiloval – za jeho života z nich nevyšlo vůbec nic a druhá a třetí z těchto miniatur (vůbec nejkratší Dvořákovy skladby), spatřily světlo světa v řádném vydání až v r. 1973! První jmenovaný *Lístek do památníku fis-moll* měl přece jen trochu více štěstí. V roce 1921, k nedožitým Dvořákovým narozeninám, vyšel péčí Dvořákova zetě, skladatele Josefa Suka, v Hudební matici Umělecké besedy jako jedna ze tří Dvořákových skladeb, souhrnně nazvaných „*Lístky do památníku*“ – dalšími dvěma pak byly *Moderato A-dur* (B 116, netotožné s výše uvedeným Moderatem) a *Allegro molto F-dur* (B 109/3), jež žádného názvu od autora neměly, nazýváme je jen podle udaných temp. Nejzávažnější pramen, chronologicky pojatý Tematický katalog od J. Burghausera, pak pojímá skupinu lístků do památníků následovně: vycházejí z příbuzného charakteru a pravděpodobně pouze několikadenního časového rozmezí vzniku většiny skladeb (27.-31.5. 1880), zahrnuje pod souhrnné číslo 109: č. 1 = tempově neoznačená *Skladba D-dur*, mylně tradovaná jako fragment; č. 2 = *Lístek do památníku fis-moll*; č. 3 = již zmíněné *Allegro molto F-dur*; č. 4 = *Allegretto G-dur*, vydané rovněž stejný rok v Hudební matici, ale „o číslo dále“, v „samozvané“ sekci „*Impromptus*“. (*Otázce* a *Lístku do památníku Es-dur*, vzniklým později, přiděluje Burghauser samostatná čísla i označení.) A pro praktického muzikanta bude mít největší význam kritické vydání Editio Supraphon z r. 1973, kde má pod souhrnným názvem *Lístky do památníku* (s následnými pododdíly) všechny dosud uvedené skladby hezky pohromadě, včetně několika zlomků. Protože však v této disertaci chceme zachovat chronologii, podívejme se nyní na skladby uvedené pod B 109:

4.2.4.3.1 Skladba D-dur (B 109/1)

Vznik: 27.5.1880

Počet taktů: 22

Rkp.: MČH 1601¹

První vyd.: Editio Supraphon Praha 1973, ed. č. H 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*)

Pramenné vydání: dtto

Snad pouhá absence názvu skladby i tempového označení (což ale není u Dvořáka nic neobvyklého), spolu s chybějícím označením metra (ani to ovšem není u autorů zjev nikterak výjimečný), mohly způsobit, že skladba byla tvrdošíjně zmiňována jako fragment a jako taková nebyla v dřívějších dobách nikdy vydána. Jen Burghauser uvádí ve svém katalogu u zmínky „fragment“ opatrně otazník a vydal skladbu i ve dvoudílném reprintu kritického vydání Dvořákových klavírních děl (Antonín Dvořák: Klavírní dílo 1-2, Editio Supraphon Praha, 1. vyd. 1985-86, ed. č. H 7040), kam se jinak fragmenty (ať skutečné či domnělé) a nejrůznější paralipomena (až na naprosté výjimky) vůbec nedostaly². K „muzikologickému“ názoru o nekompletnosti skladby snad mohlo přispět i poměrně velké střídání tónin v její první polovině (včetně zdánlivého začátku v „netitulní“ tónině) a v součtu s předchozími indiciemi tím pádem k názoru, že skladbě chybí začátek (viz též 1. str. Vydavatelské zprávy pramenného vydání). Praktickému klavíristovi však z hlediska formotvorného nebude velmi pravděpodobně scházet nic.

Skladba vypadá na první pohled jako etuda, ale zdání klame. Přestože editor zde usoudil na tempo *Moderato*, mnohem svěžeji se skladba rozezní přibližně v tempu ♩ = 105, a přestože celá vychází důsledně z jediného druhu nástrojové sazby



a celá vlastně pracuje jen s transpozicemi, příp. sekvenčními přenosy a dělením citovaného motivu, mnohem více měla asi evokovat šumění přírody, než svět Czerného etud (přestože ani ty samozřejmě nejsou zdaleka vždy mechanické). Doporučuji začít tuto dvoustránkovou skladbu studovat od druhé strany, která je skoro celá quasi reprízou a faktura je zde poněkud prostší, takže základní princip uchopení celé skladby odsud lépe pochopíme. Základem je dobré načtení notového textu – jakmile začneme noty pracně či nejistě louskat, sevřeme se a veškerý požitek interpretův i posluchačův se ztratí. Obě ruce musí být naprosto uvolněné, každý takt měkce nanášejí, případně nahazují a až si pravá ruka osvojí, resp. naučí se neblokovat přirozený rotační pohyb zápěstí („šroubování žárovky“) a vyzkouší si nejpohodlnější prstoklad, pobere hravě všechno a pak už vše kontrolou zastřešuje hlava, dle potřeby za pomoci citlivé agogiky. Tu ale v této jednodušší části příliš nepotřebujeme, spíš ji jen cvičně uplatníme v místech, kde ruce vždy začínají hrát společné šestnáctky – neboli

nechceme-li v tomto momentě ztuhnout, měkce si před takovýmito šestnáctinami zvolníme, abychom se do nich co nejhladčeji, bez blokace vnořili. Až si na toto ruce zvyknou, budeme z agogiky postupně ubírat na takovou míru, abychom o ní spíše jen my věděli a posluchači jen podprahově tušili. Přirozený „dech přírody“ vystihneme líp, když konce taktů při konečném provedení nebrzdíme, nezapomeneme nacvičit vkusné odsazy a přenosy, vyznačené od 15. taktu,



a pochopitelně si velmi brzy pomáháme pedálem, Dvořákem nikde ve skladbě nevyznačeným. Protože dynamika celé druhé půle skladby je *p* a *pp* a harmonické funkce se mění až na samém konci taktu, držíme pedál rovněž po celý takt a pouštíme jej buď na začátku 4. doby (v tom případě přidáme do prstů levé několik „miligramů“ váhy, aby takt přirozeně dozpívala a zvukový obraz celého taktu se neztratil), nebo až na poslední osmině (v tom případě levá hraje konec taktu naopak jemněji, aby zvuku a alikvotů už nebylo moc). V obou případech si nesmíme narušit celkový tah a poslední osmina v taktu, byť bude krátká, nesmí působit vyraženě či groteskně.

Jako druhou etapu doporučuji naučit se sekvenční místo před „reprízou“, tj. takty 8-11:



Zde už (při zachování všech ostatních principů) budeme muset trochu poddělovat. Harmonické funkce se tu mění na každou čtvrtku, a pokud se chce ruka zdárně, neproblematicky prosmýknout všemi sekvencemi a nechce začít být přibližná, překotná ve čtení not či v pulsaci rytmu (platí pro obě), pak každá časová vůle, kterou poddělením získáme, bude přesvědčivému vyznění nápomocna. Důležitým rytmotvorným prvkem tu je vždy začátek sudé doby v levé ruce – mění harmonii, proto jeho první notu vyneseme trochu více a trochu víc ji i proslovíme, zazpíváme; ono „mikropočkání“ na tento zpěvný tón

umožní navíc i pravé, aby se bez problémů přenesla či měkce vevázala na požadované místo. Rozumí se samo sebou, že z následných not v levé posléze neutečeme (vrchní tón v osminové kvintě se musí vždy ozvat, rád zanikne!), byť je zase nijak zvlášť nezdůrazňujeme, pokud ovšem autor tato místa speciálně nevypointoval (v 8. taktu akcenty, v 10. taktu dvojím rozfrázováním³, v 11. taktu staccaty, před kterými si můžeme i trochu přibrzdit, ale samotná staccata již ne). Rychlejšímu střídání harmonických funkcí samozřejmě pomůžeme i pedalizací – stejný princip či variace tohoto principu jako předtím, ale po půl taktech a v 10.-11. taktu jej přizpůsobíme předepsaným odsazům a násazům, ovšem celkově měkce šumivý tah se nesmí ztratit ani zde. Pravá ruka si tu musí vyzkoušet správný prstoklad ještě promyšleněji, pomoc vkusnou agogikou jsme v předchozím textu již naznačili. Ne úplně příjemně se spojují, resp. navazují na sebe tercie a^1-c^2 a e^1-g^1 , nejlépe se asi hrají prstokladem 53 21 - pokud neutečeme z konce 2. doby a nesevřeme ruku, nějak už si dál poradíme, i poddělení zní logicky. V dalších taktech již obdobná nástraha není.

Konečně se musíme naučit nejsložitější úsek, neboli prvních sedm taktů. Dynamiku na celé první straně Dvořák vůbec nemá, ale nálada celé skladby je tak jednotná, že mnohem krásnější asi bude i zde malovat barvy a ne vytvářet toccatu – ani silnou dynamikou, ani odlišným (non legato) úhozem. Poučení předchozím osvojováním principů, nebudeme se jich snad už zde tolik bát, ani se nenecháme svést k tuhnutí. Zde už samozřejmě začátky všech taktů přenášíme měkce po dvojicích šestnáctin, pedál nám je spojí (sami se rozhodneme, jestli je nám pohodlnější zahrát následnou dolní tercii prstokladem 13 nebo 23, druhý způsob se blíží legatu víc, ale doslovného legata ani tak nedosáhneme, příliš bychom se dřeli). Takt vždy začneme vychutnaným cinknutím vrchního hlasu (samozřejmě v konečném vyznění vkusně, bez afektu) a následně šestnáctiny rozběhneme. V prvních 4 taktech nám autor navíc přichystal pointace posledních dob – přesněji, 6., 7. a 8. osminy. V 1. taktu se zde nasazuje upoutaný tón nahoře a šestnáctiny šumí pod ním (hlavně neztuhnout na opakovaném d^2 , ať už na něm prsty vystřídáme nebo nikoli, a posléze nesevřít pravou ruku na kvintě a obě ruce nesevřít ve snaze být synchronní, v tenzi se nám to tím spíš nepovede – to platí ostatně pro celou skladbu). Pozor, levá má dle předznamenání *cis*¹, to se snadno přehlédne. 2. takt je relativně jednoduchý, pouze dvojhmaty v pravé a šestnáctiny v levé se rády pletou, ruce zde nesmí předběhnout hlavu, na poslední dvě osminy si lehounce přisedneme. Ve 3. taktu máme na posledních osminách v levé stříškové akcenty, do kterých se nevřítíme – i pravá má na 6. osmině zajímavé změnové místo, na kterém si (vedle pocítění) musíme vzhledem k dalšímu průběhu vyměnit i prsty, čili z 6. osminy máme více důvodů

neutěci. V levé si v tomto místě ujasníme prstoklad (3-2-1 nebo 1-2-1, ve druhém případě je menší risk tenze) – a především, v základním charakteru této skladby nemusíme hrát akcenty příliš silně ani je otrocky vytloukat jeden po druhém, aby se prosadily. Ve 4. taktu máme rovněž akcenty, ale v menším rozsahu i intenzitě (viz příklad).



5.-6. takt jsou jednodušší, jen si nepopleťme zakončení. A 7. takt už je přechodový k úseku, který jsme se učili předtím.

Zbývá se zmínit o úplném, čtyřtaktovém závěru. Ten se stává postupně augmentačním, upoutané *d* v levé ruce i *d'* v pravé držíme vždy zcela volně a podle odsazů, frázovacích obloučků i střídání tonických a dominantních funkcí příslušně pedalizujeme. Zcela poslední takt jako by předznamenal árii prince ze závěru 1. dějství opery Rusalka („Vidino divná, přesladká...“):



Ve skladbě se naplno objevil Dvořákův oblíbený přírodní lyrismus – její kouzlo se velmi příjemně poslouchá a uplatnila by se i jako milý přídavek. Leccos se zde člověk mezi samými příjemnými harmoniemi naučí – tímto (bezděčně?) didaktickým posláním se trochu blíží např. světu Chopinových preludií (především F-dur op. 28 č. 23 nebo zapomenutého As-dur op. posth.), přestože úplně první takt by spíš připomněl Smetanovu samostatnou Polku A-dur z 50. let 19. století (ale dál už ani ne, byť latentní polkový rytmus někde v pozadí může prokmitávat). Na tuto drobnou, ale dobrou skladbu se z výše uvedených důvodů dosti neprávem zapomnělo a měla by se hrát, vše se tu dá nakonec vyřešit tak, aby se hrála dobře a úsměv se stresem nikde nenarušil.

¹ Odchylky rukopisu oproti pramennému vydání: V taktu 6 je na předposlední šestnáctině pravé nejasný záznam – snad tóny f^I - a^I - b^I , zatímco pramenné vydání uvádí jen f^I . U t. 17 napsáno *bis* (což i tištěné vydání respektuje doslovným zopakováním), předchozí a následný takt jsou v obou rukou spojeny obloukem, jako by chtěl Dvořák t. 17 nakonec zrušit, což by z důvodu několikačetného opakování téhož ve stejné tónině bylo i logické. Rozhodně by vydavatelsky přesnější bylo doplnit t. 17-18 poznámkou „vide“.

² V not. vydání uvádí Burghauser i správnou dataci skladby, zatímco v katalogu má údaj „bez data“.

³ V taktech 1-9 Dvořák žádné frázování neuvádí.

4.2.4.3.2 Lístek do památníku fis-moll (B 109/2)

Vznik: 27. 5. 1880

Tempo: (Allegretto)¹

Rkp.: MČH 1601²

První vyd.: Hudební matice Umělecké besedy Praha 1921, ed. č. H.M. 171 (*Lístky do památníku*)

Pramenné vyd.: Editio Supraphon Praha 1973, ed. č. H 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*)



Jediná skladba, originálně takto nazvaná, se jeví na první pohled jednoduše a přístupně, má však při pečlivém čtení poměrně dost nepříjemných zádrhelů. Zatímco melodie v pravé ruce je prostá a výrazově i technicky téměř zcela neproblematická, levá ruka je exemplárním příkladem neobratně stylizovaného doprovodu. Již hustota doprovodu (několikahlasé, rychle se za sebou střídající akordy ve většině taktů) může zvukově ohrozit hladký průběh melodie – ať už tím, že akordy pracně čteme, nebo (a to hlavně) při „zápase s nimi“ musí nezkušený člověk velmi brzdit, okamžitě upadne do tenze a při soustředění na obtížnost či kompletnost levé ruky již jen sotva stihá myslet na poměr melodie-doprovod. Skladbě přitom víc sluší vzdušnost a vzrušeněji dýchající agitato (tempové označení *Allegretto* je docela trefné, byť

nepochází přímo od Dvořáka), než statický, rozvleklý průběh po jednotlivých čtvrtkách či dokonce osminách. Někdy rovněž autor v principu stejný doprovod v detailech stylizačně mění, což opět dosti zavání úsilím „za každou cenu jinak“ a značně přidává práci při učením se nazpaměť. Rovněž autor značně předimenzovává nezbytné rozpětí akordů, již ve 2. taktu první doprovodný akord zbytečně roztahuje do nóny (viz uvedený příklad úvodu), což opakuje ještě několikrát. V t. 17-22 vyžaduje paralelní decimy, navíc občas s vloženým vnitřním tónem, což nakonec vyústí až do nehratelné tercdecimy:



Jak řešit tyto nástrahy? Nechceme-li porušit autorův zápis, musíme se tedy předimenzované souzvuky dobře naučit, hrát je patřičně měkce, aby nenarušily melodii ani rozdýchaný průběh a souzvuky s rozpětím nad oktávu samozřejmě dle potřeby rozkládat, ať již tón po tónu nebo zahrát vzdálenější bas + zbylý souzvuk, samozřejmě opět bez tenze. (Obojí téměř jistě před dobou.) Přímo arpeggia vypsál Dvořák až v samotném závěru skladby,



obdobným způsobem samozřejmě v případě potřeby rozložíme nónu v pravé ve třetím taktu od konce.

Pokud skladbu chceme dát dětem (a její příjemná melodie by se mohla dětem líbit), máme ovšem ještě jednu možnost – velmi citlivě part proškrtat (zejména v levé ruce, případně v malých detailech i v pravé). Zvukově se tím skladba prakticky vůbec neohrozí a naopak, její faktura se zprůzrační, zhratelní. Skladba by pak, při velmi podstatné redukci námahy, mohla vypadat např. takto:





Běžný posluchač rozdíl naprosto nepozná, zejména pokud tím pádem budeme mnohem více moci popustit uzdu dychtivě dýchající vzdušnosti. Je možné, že by toto řešení (přesněji, řešení v tomto stylu) dostalo skladbu na příslušná pódia nebo aspoň do klavírních hodin – a navíc, protože v současné době bývá tento lístek vydáván spolu s dalšími, „neoficiálními“ lístky Dvořákem nazvanými „Otázka“ a „Do památníku K. H.“, které dítě objektivně zvládá (viz příslušné rozборы), mohlo by mít k dispozici ucelenou minisuitu. Bohužel, při vydaném zlehčení některých Dvořákových skladeb (např. znovu a znovu vydávané dvoudílné album od A. Pokorného *Antonín Dvořák - Nejkrásnější melodie 1-2*, 1. díl SHV 1956, 2. díl Editio Supraphon 1969) se na tuto drobnost zapomnělo, a tak si, v duchu této disertace, bude muset každý učitel vytvořit příslušné zlehčení sám. Za pokus by to stálo.

¹ Rkp. nemá tempo označeno (což editoři „pochtivě přiznali“), Burghauserův katalogový údaj *Allegretto con moto e poco agitato* je doslovně opsán z 1. (ovšem posmrtného) vydání.

² Odchylky rkp. oproti pramennému vydání: Rkp. nemá akcent v 9., 11. a 18. taktu, v 17. taktu má pravá nad čtvrtkami tenuto, na zač. t. 20 a 22 má levá arpeggio. V t. 28 nemá rkp. *ais* (jen opomenutí?) Od t. 26 nemá Dvořák obloučky, až zase v t. 34-35, t. 36-37 nejsou, pak už jsou. Dynamiku nemá rukopis vůbec nikde, pouze crescendo ve 21. taktu a *pp* u 2. doby levé v 38. taktu – druhé z označení je v pramenném vydání paradoxně neuvedeno. Pedál je uveden jen v t. 41 a 44, ale to editoři vyznačili. Nejen tempové, ale ani agogické označení nemá rkp. žádné. Velmi podrobně zato dynamikou, prstokladem apod. vybavilo skladbu 1. vydání (ještě o dost víc než v ostatních skladbách tohoto sešitu – s evidentním předpokladem, že skladba se bude hojně studovat a hrát na nejrozličnějších typech hudebních škol).

4.2.4.3.3 Allegro molto F-dur (B 109/3)

Vznik: 30.-31.5.1880

Počet taktů: 153

Rkp.: MČH 1601¹

První vyd.: Hudební matice Umělecké besedy Praha 1921, ed. č. H. M. 171 (*Lístky do památníku*)

Pramenné vyd.: Editio Supraphon Praha 1973, ed. č. H 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*)

Další Dvořákova skladba z této doby nepostrádá aspoň tempového označení a nejlépe by jí asi slušel název Scherzo. Začátek je velmi neproblematický a dobře hratelný, pokud zvolíme co nejpohodlnější prstoklad, při kterém ani podkládat většinou nebudeme:



Následný díl *b* je vystavěn prakticky ze stejného druhu sazby, převážně z rozložených akordů:



I ten se hraje bez problémů každému, kdo toto ovládá, jen pozor, abychom vzájemně nezaměnili konce taktů 10 a 12 a dále pozor na dynamiku, dost dlouho zde není forte! Do toho vyústíme až v „sekvenčním“ taktu 21 (sekvencí vůbec máme v celé skladbě až příliš požehnaně – a občas v nich pozor na frázování),



ovšem jak vidno, okamžitě dynamika opět klesá. Při zopakování tématu tohoto dílu přejdou rozložené akordy do levé:



Zde je opět důležité zvolit chytrý prstoklad, počáteční prsty každé trioly budou asi dle potřeby střídány, je to tak pohodlnější. Počáteční triolu Ges-dur můžeme hrát s citlivým rozjezdem (pomůže nám, abychom nevykolejili), tempo levé zde vůbec bude v souladu se zpěvem pravé ruky. Samozřejmě si pomáháme pedálem a lehkým natuknutím nástupu dočasné tóniky po dočasné dominantě – toto ostatně děláme již od taktu 9. Následuje návrat dílu *a*, začátku skladby velmi podobný, jen se zde možná již podkladu palce nevyhneme (je třeba si toto poctivě odzkoušet v hlavním tématu i následných sekvencích. První sekvenční spoj – ve 40. taktu – nejde doslova svázat, dál už to jde).



Nastoupí „trio“ (neboli díl *B*) skladby, rádobý ve stylu Brahmsa:



Pozor na uvolněnost v předloktí na repetovaných tónech a při přenosu, abychom neztuhli hned na začátku. Jinak se zde napřed hraje dobře, v prvním a druhém uvedení tématu dokonce můžeme skutečně držet v levé prodlevu a vše poctivě vázat, byť za cenu převzetí některých tónů z jedné ruky do druhé (t. 52-53, zde je autorův zápis trochu nepohodlný, stejně jako zvukově zcela zbytečný přeskok tercie *f-as* mezi 51.-52. taktem). Bez pedálu pochopitelně hrát nemůžeme, stačí ho měnit jen na začátcích taktů, někdy dokonce jen napůl, občas ani to ne – psaná dynamika nám toto umožňuje. V dalších taktech však již bezezbytku vázat či držet tóny nejde:



Zde je nejlepší dát zvukný první dlouhý tón – a posléze učinit echo jako zdálky v lese za pomoci drženého pedálu, díky předepsanému *pp* se zvuk nad přijatelnou míru nerozmaže. Obdobně řešíme takty 59-62, zatímco následné přenosy zrcadlové první čtvrtiny tématu již předržený tón nemají, pedálem je tudíž odčleníme (jen pozor, abychom zde na začátcích taktů tříosminovou notu okatě nezkrátili) a dbáme na předepsaný postupný dynamický nárůst. V t. 67-70 bychom rovněž překvapivě mohli pedál téměř neměnit, ovšem protože tu Dvořák upravil závěr a současně chce neporušit legato, budeme se asi muset na zač. 69.-70. taktu uchýlit k přivýměně a první dobu 70. taktu zpěvně protáhnout, abychom oblouček nerozsekli. Následné čtyři takty se nehrají špatně, pokud se v pravé dobře naučíme uvolněné legato s pomocí pedálu, v levé se na první čtvrtce měkce protáhneme, v osminové pauze dobře odsadíme a hlavně využijeme předpisu *ritard. e dim.*, abychom všechny obloučky beze spěchu a měkce nasazovali, pak se ruka nestresuje:



Následuje návrat celého triového tématu, tentokrát v sextách i v levé ruce – celkově poněkud méně pohodlný, ale s pomocí pedálu, chytrého prstokladu a dodržení předchozích principů

(abychom ruku nikde zbytečně nesvírali, neroztahovali a přitom iluzi legata dodrželi) též realizovatelný. Přechod návratu k hlavnímu tématu celé skladby



doporučuji naučit se napřed po dobách (artikulace se tu ráda plete), pak teprve jej zkoušet rychleji a uvolněněji, byť aspoň dočasněho protažení první dlouhé osminy se asi zcela – kvůli přehlednosti – nezbavíme nikdy. Pedál vyznačený zde v 89. taktu je zcela ojedinělý², značka k puštění nikde není – je možnost buď jej na doby měnit, nebo jím přibarvovat a zdůrazňovat začátky odtahů, nebo hned po jeho vzetí poněkud počkat, aby akord dozněl a pak následný sestup zahrát o to rychleji a citlivě zvolnit až v posledním taktu. (V „analogických“ taktech 87-88 pedálové označení od Dvořáka nemáme – záleží na nás, jestli zde pedál Dvořákovi „domyslíme“ nebo budeme akordy na 2. době hrát pro kontrast secco, nebo učiníme jakýsi kompromis.)

Nastoupí oblast reprízy, jež vedle již využitého stavebního i stylizačního principu a dvou několikataktových prostých spojovacích oddílů (t. 114-117, resp. 136-146) přináší už jen sekvence v rozložených zmenšených septakordech – poprvé v pravé ruce, podruhé v levé a s protidvojhlasem v pravé. První, důsledně septakordové místo není problém, jen dobře frázovat, ve druhém místě se nejprve co nejplynuleji naučíme levou ruku včetně respektovaného, ale plynulost nenarušujícího frázování (sextola vždy při sestupu dolů je nonsens, je to normální tříčtvrtkový rytmus v souladu s pravou)³ a základem pravé ruky bude schopnost naprosto uvolněného přesouvání, doslova přelývání z jednoho (opět zmenšeného) akordu do druhého, což se při přesném dodržení (většinou i autorem) předepsaných obloučků (de facto „nádechů“) realizuje mnohem líp. Záleží zcela na naší tvořivosti, jestli vyneseme spíš zpěv pravé, nebo jej naopak necháme spíše v pozadí a vytvoříme místo toho trochu iluzi vln v levé. (Uvedené dynamické pokyny nám zde příliš nepomohou – nejsou autorovy.) Protože se samozřejmě jedná o rubatovou záležitost, nemusíme zde souhru tří čtvrtek oproti septole nijak zvlášť propočítávat, jde jen o to, abychom rytmus v některé z rukou příliš nedeformovali – pouze v rámci romantické tolerance. V závěrečném uvedení hlavního tématu se tóny v hlavě tématu poněkud přehodily (první z triol je nyní *a-c¹-f¹*, třetí triola jde pozpátku), to však již žádné problémy nepřináší.

Allegro molto F-dur je skladba značně chvatná a nepůvodní, téměř by se dalo říci Dvořákova génia nehodná. Témata i práce s nimi jsou vesměs mělké a bez nápadu, jak stavební materiál je zde velmi často používáno obyčejných sekvencí, nadto v nejotřelejším tvaru dominantatónika. Ani střední část nevyniká nápaditostí – zní spíš jako nepříliš zdařilá a akordicky občas neobratná snaha o nápodobu výše uvedeného Mistra, který mu v životě tolikrát pomohl⁴. Jako by se Dvořák teprve leccos učil psát – ovšem protože mu v té době bylo již téměř 40, spíš se zde asi příliš nesoustředil. Plusem skladby je relativní technická nekomplikovanost a přitom vděčnost – pokud budeme při studování i interpretaci méně zbrklí než sám autor, bez problémů (a třeba s pomocí výše uvedených rad) skladbu brzy nacvičíme. A jiskra v našem provedení, stejně jako měkký, kultivovaný střed (bez apriorního svírání se), mohou skladbě do určité míry dost pomoci.

¹ Odchyly tištěného vydání od rkp.: V t. 41 máme první a 2. dobu o oktávu níž (s jasnou poznámkou *loco*). Cresc. v t. 148-149 je skutečně Dvořákovo, na rozdíl od dynamických označení. Jinak jsou jen drobné odchyly ve frázovacích obloučcích, rozdíl v pedálu viz dále.

² Rukopis má navíc držení pedálu až do konce t. 92, puštění zde ovšem rovněž napsáno není. Vydání HM UB uvádí pedál navíc v 87. taktu, ovšem (stejně jako o dva takty později) na 1. dobu, což v rkp. není. Jediné další uvedení pedálu je na zač. t. 112, rovněž bez puštění (rkp. má pedál i zde až na 2. dobu, tištěná vydání na dobu první).

³ V rkp. a 1. vyd. není číslicí označena ani ona, ani septoly.

⁴ Antonín Čubr v předmluvě k pramennému vydání charakterizuje skladbu jako „dílo nástrojově výborně posazené, v jehož skladebné faktuře nelze nevidět chopinovský vzor“. S pianistickou vděčností lze souhlasit, ovšem skladatelské inspirace jsou v tomto díle opravdu spíše německé provenience (vedle Brahmsa můžeme v krajních částech slyšet i ranější romantiku typu Mendelssohna).

4.2.4.3.4 Allegretto G-dur (B 109/4)

Vznik: ?

Počet taktů: 46

Rkp.: MČH 1601¹

První vyd.: Hudební matice Umělecké besedy Praha 1921, ed. č. H.M. 172 (*Impromptus*)

Pramenné vyd.: Editio Supraphon Praha 1973, ed. č. H 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*)

Jediná skladba z uvedeného katalogového čísla, která není (ani přibližně) datována, ale nepředpokládá se, že by se dobou vzniku příliš lišila od ostatních. Některými rysy se ovšem odlišuje dost podstatně, třebaže formálně je prosté třídlínné formy *aba*, díl *a* je v repríze upraven jen trochu, základní tvar není změněn. Obě protikladná témata jednotlivých dílů mají značně neklidný, reflexivní charakter, upomínající na svět Dvořákova přítele Leoše Janáčka a jeho cyklu *Po zarostlém chodníčku* – ten ovšem začal vznikat až asi o 30 let později:



(t.1-4)



(t. 12-17)

Podivuhodně vzrušené trioly, střídání zámlkami na čtvrtkách a opravdu téměř předpovídající průraznou, nezaškatulkovatelnou Janáčkovu osobnost, nemá Dvořák nikde jinde. Již tempo *Allegretto* napovídá, že o táhlou lyriku zde asi opravdu nepůjde. Třebaže na začátku máme *p*, musíme hned v pulsaci jasně vyznačit první dobu, abychom z trioly neudělali zdvih. 3.-4. takt hrajeme samozřejmě s pedalizací² (stačí po osminách), tenuta u každé šestnáctiny tu spíše znamenají lehké zapesantnění než oddělování, tah zde ztratit nesmíme. Naproti tomu, pokud ovládneme základní rytmické proporce, nemusíme se tu otrocky držet jediného tempa - skladba je (obdobně jako srovnatelné Janáčkovy) rozčleněna po menších úsecích (zde téměř důsledně po dvojtaktích) a pokud nám na konci každého dvojtaktí „nezasne puls“, skladbu nerozdrobíme. Záleží na našem cítění a chápání skladby, zda v dílu *a* zvolíme přístup spíše uměřenější nebo naopak skladbu pojmem jako střídání pocitů, které vyzdvihneme a dotvoříme. Vše se zde hraje dobře, i dvounotová arpeggia levé

ruky v taktech 10-11 nečiní obtíže, díky předepsanému ritardandu – lépe asi vyzní před dobou, bas samozřejmě zachytíme do pedálu.

Zatímco v dílu *a* jsme se mohli značně svobodně rozhodnout, zda se tu agogiky vzdáme či nikoli, ve druhém, o dost delším díle, se již bez ní neobejdeme, nechceme-li působit staticky. (Což samozřejmě neznamená, že ji musíme provádět všude a hned od začátku.) V úvodních taktech se správně rytmicky naučíme každou ruku zvlášť a pak už necháme dechu hudby značně volný průběh. Předržované noty v levé ruce samozřejmě dodržíme a patřičně proneseme, jen je stereotypně nevyrážíme, hlavně druhé *h*. Rovněž se snažíme dodržet dynamické vypointování tohoto dvojtaktí při následném opakování (t. 14-15) a ani poprvé, ani podruhé neutíkáme ze závěrečné čtvrt'ové noty, jinak zakončení motivku nedoprozní. V taktech 16-19 vážeme, jak to jde – ve spodních čtvrtkách v pravé bude samozřejmě přinejmenším převaha palců, jinak se vše dá správným prstokladem uvázat bez problémů, stejně jako v levé. Dlouhé noty jsou v tomto místě obecně důležitější než krátké, budou proto proznívat zněleji, naopak šestnáctiny odlehčíme a můžeme je i přetečkovat, abychom nepůsobili školometsky, usedle. V taktech 20-21



je zejména důležité zachytit v levé první a poslední tón taktu – bas musí proznít (lhostejno, zda z něj dál pokračujeme legatem nebo se spokojíme s pedálovým svázáním), zbylé šestnáctiny, třebaš crescendované, jsou doprovod a na vrcholovou čtvrtku volně přehodíme ruku přes pravou, dobře se podíváme a můžeme její nástup i trochu nenásilně zpozdit, opravdu to není těžké. Totéž se beze změny zopakuje i v taktech 22-23 – pravá má v těchto čtyřech taktech především úkol nezaniknout, jak v melodickém vzepětí, tak v následné triolové dohrávce, levá je jen „kořením“. Následuje 6taktová plocha, kde se levá v triolovém doprovodu dostává do rozpětí přes oktávu – hlavní je opět zvýraznit prodloužený bas, na zbylé noty v triolách můžeme bez problémů doskočit a hlavně tyto zbylé noty nevyrážejme, jde o doprovod pravé, jež opět v různých dynamikách opakuje, co už víceméně známe. Rovněž t. 30-33 jsou rytmickou variací na takty 16 a d., zde si je však při nácviku dobře rozpočítejme, rytmus levé je tu v prvních čtyřech taktech změněn na téměř komplementární a přes kódový doplněk v původní rytmiizaci přechází do nepřerušného návratu dílu *a*. Jak

již bylo řečeno, ten je vytvořen prakticky stejně jako začátek skladby, je jen trochu chromatičtější, nicméně hraje se dobře, pokud se a priori nesevřeme z přemíry posuvek (hlavně dbejme, abychom vždy uvolněně nahodili první akord v taktu). V t. 41



je velmi pravděpodobně tisková chyba – vzhledem k vžitému melodickému postupu je zde logičtější *g¹*, ne *ges¹* (tak to máme i v 1. vyd., ovšem posmrtném), leč v rukopise je tento takt rovněž nejasný a ani z dalších taktů nevyčteme zcela přesné informace (viz předchozí poznámky o odchylkách). Zkrátka, i v tomto si na Janáčka nejde nevzpomenout.

Těžko říci, nakolik přímo samotný Janáček ovlivnil Dvořáka při kompozici této skladby. Dvořák se osobně znal a přátelil s Janáčkem již od r. 1875, ovšem z této doby a řady let dalších se pro klavír od Janáčka dochovalo jen (téměř všude ještě krotké) Téma s variacemi, zvané Zdenčiny variace. Nicméně, přerod Janáčka ve skladatele geniálně přetavujícího folklorní kořeny a realismus rodné Moravy samozřejmě neproběhl skokem a leckteré elementy jak v jeho tvorbě, tak při postupném třibení názorů či diskusích ve vzájemných rozhovorech, mohly Dvořáka již tenkrát nějakým způsobem oslovit. Tato podivuhodná skladba by se mohla hrát i ve vyšších ročnících ZUŠ – není dlouhá, a pokud nás občas neodradí zápis, je i hráčsky příjemná. Interpret v této trochu zvláštní skladbě může značně svobodně tvořit – a pokud jí zachováme dech, máloco vyzní nepřírozně. A rovněž celková „modernost“ skladby je neotřele dráždivá.

¹ Odchylky rukopisu od pramenného vydání: Takty 3-4 nemají nikde obloučky ani tenuta, v 7. taktu je naopak mají. V t. 12 a 14 není u pravé ruky zcela prokazatelné, zda šestnáctinový zdvih není *a¹*, ve 12. taktu navíc chybí ligaturový oblouček (editoři dopsali). V t. 20 a 22 editoři všech tištěných vydání nepochopitelně vypustili ligaturový oblouček mezi *h¹*, rkp. jej má! V t. 22 není crescendo, v t. 38 je na začátku *b¹*! V taktu 41 je první nota pravé *fis¹* (nikoli *ges¹*), třetí nota pravděpodobně též, ale zcela jasné to není, může to být i *g¹*. (Vydání HM UB uvádí obě noty jako *g¹*.) V t. 42 je pouhé *fis¹*, nikoli *fisis¹*, a třetí nota trioly spodní *e¹* nemá; konečně v t. 45 je *d¹*, ne *dis¹*.

² Pedál máme v pramenném vydání i v 1. vyd. pouze na 2. době 11. taktu (bez označení, kdy pustit) a na začátku 20. taktu (totéž). V rkp. je uveden v t. 11 (shoda), v t. 22, nikoli 20 (pravděpodobně omyl) a navíc jej máme v t. 45-46, vždy na celý takt.

4.2.4.4 Klavírní skladby op. 52 (B 110)

Šest klavírních skladeb op. 52 napsal Dvořák patrně začátkem června 1880 a původně je označil jako *Six morceau (!) pour pianoforte par Antonín Dvořák op. 52*. K tisku však určil jen 4 (*Impromptu, Intermezzo, Gigue, Eclogue*) a vydal je r. 1881 u lipského nakladatele Friedricha Hofmeistera¹ jako *op. 52*². Skladba g-moll, označená v rkp. jen jako *Číslo III.*, vyšla až v r. 1921 v Hudební matici Umělecké besedy v Praze³, původní 5. *číslo* (Es-dur) dokonce až v r. 1961 v rámci Souborného vydání děl A. Dvořáka⁴. Důvody Dvořákovy autocenzury byly docela pochopitelné – skladba umístěná původně na čtvrtém místě se pravděpodobně zdála autorovi příliš podobná číslu úvodnímu (i tóninově je shodná) a byla poněkud méně propracována, zatímco 5. skladba by se svým charakterem a prostším stylem zpracování opravdu hodila do jiného cyklu, který ovšem Dvořák nikdy nenapsal. Takto vznikl docela ucelený, formálně dobře skloubený cyklický útvar, jemuž nicméně skutečná tečka poněkud chybí. Snad i proto Dvořák žádný formálně zastřešující název nakonec nezvolil.

Skladby *op. 52* dobře charakterizují období, v němž Dvořák píše kvantitativně nejvíce klavírní hudby – je to éra drobnějších přednesových skladeb, jimiž chtěl uspokojit naléhání nakladatelů, kteří na něm právě taková díla vyžadovali. V těsné časové souvislosti tak vznikají klavírní *Silhouetty op. 8, Valčíky op. 54, Eklogy, lístky do památníku*⁵, *Mazurky op. 56* a další. Že však Dvořák ani v této době „konjunktury“ zcela nepodléhal nakladatelům, o tom svědčí jeho dost přísná autocenzura a výběr zveřejněných skladeb – za jeho života nenalezly u něj milosti ani jedna z eklog či lístků do památníku, jiné cykly různě tříbí, proškrtává, mění v nich pořadí apod. Byť podpořen výše uvedeným zájmem (a někdy i nátlakem), snaží se především na všech těchto skladbách vypsát do svébytného, technicky i osobnostně zvládnutého stylu a ozkoušet si na klavíru velké množství hudebních forem, ať již poněkud soustavněji nebo jen formou ojedinělé exkurze – přičemž pod jistou úroveň a stupeň kritičnosti nejde v mysli nikdy. S odstupem času tedy berme i celý tento *op. 52* jako sympatické mezistadium, jako schod, bez kterých by ku zralému mistrovství nejpozdnějších klavírních opusů (*op. 85, 101, ale i 98*) nikdy nevystoupal.

¹ Již předtím vydavatele *Večerních písní op. 3* a klavírních *Silhouett op. 8*.

² V r. 1888 Hofmeister vydal pod stejným názvem i autorovu čtyřruční verzi (B 513) pod ed. číslem 8114.

³ Spolu s *Allegrettem G-dur* (B 109/4), společně označené jako *Impromptus*, ed. č. H. M. 172.

⁴ Jiné skladby tohoto cyklu čísla nemají, s výjimkou *Intermezza*, jež má připsáno označení *Op. 52. Číslo 2*. (neboli shoda s definitivní verzí).

⁵ Název cyklu (či přesněji série) nepochází od Dvořáka – proto malé písmeno.

4.2.4.4.1 Impromptu op. 52 č. 1 (B 110/1)

Vznik: červen(?) 1880

Počet taktů: 187

Rkp.: MČH 1602, MČH-SAD 935

První vyd.: Friedrich Hofmeister, Leipzig 1881, ed. č. 7878-7881 (*Impromptu, Intermezzo, Gigue, Eclogue*)

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3177 (*Klavírní skladby op. 52*)

Základní rytmus skladby nám připomene furiant a klavírní sazba inspiraci Schumannem:



Pravda, poněkud naivní martellato v 6.-8. taktu by asi Schumann nepoužil (v dalším průběhu skladby je Dvořák několikrát vystřídá rozloženými dvojhmaty pravé), stejně tak je zvukově dost zbytečné *g'* na třetí době 4. taktu pravé, zde skladatel jen přidělal interpretovi na všech podobných místech práci (s jinými notami to jsou třeba takty 44, 46, 48 nebo 50). Charakter tématu prvních 4 taktů se opakuje jako *idée fixe* celou skladbou, resp. celým dílem *A*, ať už doslovnými citacemi v původní nebo naopak kontrastní dynamice (např. takty 9-16 v *p*) nebo jen stále se vracejícími reminiscencemi na styl začátku – celý díl *A*, přestože zde jasně vystupuje formální půdorys *a b a b' a'*, je tak vlastně monotematický. Někdy cituje Dvořák dvojtaktí pravidelně (t. 43-54), jindy připojí k dvojtaktí ještě jeden, příp. dva nesynkopické

takty (plocha 17.-26. taktu). Již uvedené sexty stylizuje Dvořák nejprve zcela jednoduše, posléze ovšem trochu krkolomněji



a každý si musí vybídat pro sebe nejpohodlnější prstoklad (značně pomáhá pulsace levé, jen dát pozor, aby se ve 42. taktu ruce nesrazily). Několik taktů před závěrem dílu *A* Dvořák poněkud překomboval modulaci a šestnáctiny v sextách 84. taktu jsou rovněž nadbytečné, stačila by první z nich:



Naštěstí zde máme ritardando a při dobrém odrazu od palce a následném odlehčení se sexty zahrají. Poslední takty již pak postupně přecházejí do nálady a charakteru lyrické střední části v C-dur:



Rozložené akordy tu přeplývají jeden do druhého a každý si opět bude muset vymyslet prstoklad, aby se ruka přesouvala co nejpohodlněji a melodii uvolněně vázala. Bez nejrůznějších němých výměn se zde neobejdeme, pedál vše nezachrání. (Je zajímavé, že v této střední části je pedál aspoň naznačen, zatímco v krajních dílech jej Dvořák neuvedl vůbec nikde.) Po úvodních 4 taktech se melodie zopakuje uprostřed rukou, i zde ji musíme pravou přirozeně vynést,



posléze se znovu ozve ve vrchním hlase a pak přes nejrůzněji modulující dělení motivu (modulaci v posledních dvou taktech musíme patřičně procítit, aby nevyzněla nepřirozeně) se navrácí na začátek:



Repríza, jak vidno, začíná sice kvartsextakordem, ale ve všech dalších taktech je zcela doslovnou citací od t. 29 dílu *A*, téměř až do samotného konce (resp. do jeho 95. taktu), alespoň co se týče not. (Jen takty 71-78 původního začátku jsou vynechány, což se prakticky ani nepostřehne.) Dynamika je modifikována jen zcela neznatelně (občas *f* místo *ff*, *p* místo *pp*), výjimečně na několika místech (t. 121-123 oproti t. 6-8, t. 128-131 oproti t. 39-42, t. 164-165 oproti t. 83-84, takt 169 oproti t. 87-88) se totéž týká frázování. Závěr je už jen poslední reminiscencí na všudypřítomné téma, s následným zvolněním v *p* a dvěma závěrečnými akordy ve *f*. (Tempový návrat zde Dvořák sice neudává, ale vzhledem k celkovému charakteru skladby je určitě přípustný.)

Skladba je především velmi užitečným výcvikem na nesevřené přenášení ruky (resp. obou, ale levá šestnáctiny prakticky nemá). Samozřejmě, je žádoucí vystihnout rozdíl velkých oblouků (2 takty a více), vedle těch, které nedosahují ani délky 1 taktu – ovšem nemá význam, abychom se přehnanou námahou o legato zbytečně mučili, primární je (i vzhledem k tempu) vzlet. Celkově skladba vyvolává pocit slibného talentu, který nicméně ještě zcela nezvládl sám sebe a v leccčem se teprve učí, jak klavírně komponovat. Je ovšem dost dobře možné, že primárně pro tyto potřeby celý cyklus vznikl („hlad nakladatelů“ po nových Dvořákových skladbách si nyní odmysleme) – a na pódiu již tyto skladby prezentovatelné jsou, včetně této.

Do světa Chopinových nokturen (zejména c-moll op. 48 č. 1, příp. f-moll op. 55 č. 1), ale i Čajkovského Barkaroly (Roční doby, op. 37 – č. 6), nás zavede

4.2.4.4.2 Intermezzo op. 52 č. 2 (B 110/2)

Vznik: červen (?) 1880

Počet taktů: 33

Rkp.: soukromý¹

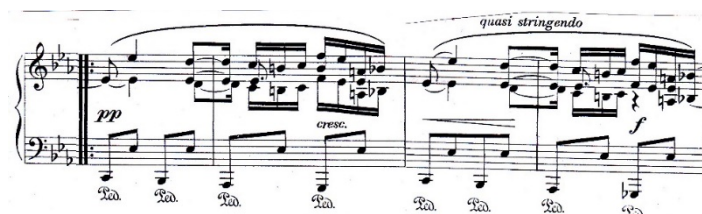
První vyd.: viz *Impromptu op. 52 č. 1*

Pramenné vydání: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3177 (*Klavírní skladby op. 52*)²

Jestliže jsme ve střední části předchozí skladby museli mít dokonale uvolněné ruce a neobešli se občas bez němé výměny, pokud jsme chtěli průběh hlasů poctivě vázat (či aspoň pocít legata zvukově vyvolat), pro tuto skladbu to platí ještě mnohonásobněji. V první repetici úvodní plochy³ (skladba má dle harmonického půdorysu formu *a a b a*, ovšem je zcela monotematická)



pravá „uváže“ zcela všechno, pokud svede patřičně dlouhý, zpěvný tón, ovšem němé výměny nás čekají skoro v každém taktu, stejně jako měkké vázání středních hlasů při přeplyvání z prstu do prstu. Vskutku chopinovská kantiléna, ovšem ještě více kontrapunktická v rámci pravé ruky (levá se v celé skladbě jen uvolněně přenáší). Ve druhé, celkově šestitaktové repetici samozřejmě budeme vázat uvolněným, měkkým přenášením i v pravé ruce⁴:



Toto vzepětí do *f* je jediné, které ve skladbě máme – a předpis *quasi stringendo* spíš znamená nebýt usedlý, nesevřít se, nerozsekávat melodickou linii, označení je zkrátka naprosto správné. Protože na konci této repetice není ligaturový oblouček a nekončíme tónem *es*¹, při opakování úvodní osminové *es*¹ pochopitelně zahrajeme⁵.

Následný plynule navazující díl *b* i navráťivší se díl *a* mají společnou repetici, *Intermezzo* tím pádem opravdu spíše vnímáme jako dvoudílnou formu⁶. Zde se Dvořák až do konce opět oprostil na dvojhlas pravé – ovšem v dílu *b* dvojhmaty v doprovázející levé a v pravé ruce oblouk melodie trochu více vyklenul, i rozpětí zvětšil. Návrat dílu *a* je prakticky totožný, jen vnitřní hlas je trochu více vyplněn půltóny než poprvé. V celém tomto druhém díle záleží už o dost více na velikosti a elasticitě ruky – za základ vezmeme schopnost vázat (vedle jmenovaných principů můžeme uplatnit i klouznutí v obou hlasech) a teprve tam, kde už nemůžeme nebo by legatová námaha už viditelně trčila na zvukovosti, pomůžeme si jinak. (Pedál, velmi dobře zde zapsaný, je samozřejmě všude synkopický. A protože zde na konci repetice ligaturu máme, spojíme závěreční i počáteční *es*¹ bez zopakování, přestože zápis poprvé ani podruhé toto zcela nedořešil. Obě vydání se zcela shodují, čili toto by definitivně rozsoudil jen (neexistující) zápis *prima volta* – *seconda volta*.

Intermezzo je skladba působivá – a je lepší ji hrát v bloku s jinými skladbami (byť to nemusí být zrovna celý tento cyklus), její neokázalá krása tak lépe vynikne.

¹ Dle vydavatelské zprávy (str. 28 pram. vydání, oddíl b) je autograf v majetku Josefa Löwenbacha v Praze, dle Burghauserova katalogu (str. 199) je u dědiců prof. Drtiny z Prahy. Informace o dostupnosti rukopisu této skladby je zde bohužel zavádějící – pod signaturou Národní knihovny Praha 59 R 3992 je dostupná pouze fotografie rubové strany rukopisu (zač. následující *Gigue op. 52 č. 3*), nikoli kopie *Intermezza* a ani Muzeum A. Dvořáka v Praze ji nevlastní.

² Toto vydání uvádí řadu rozdílů oproti rukopisu – ovšem vyšlo ze zásady, že téměř všechny změny v tištěném vydání byly provedeny či posvěceny samotným Dvořákem, proto je přebírá. Možná by stálo za to, vydat někdy rukopisnou verzi skladby – stalo se tak běžně u Liszta (v urtextovém *Neue Liszt-Ausgabe*, vydávaném Editio Musica Budapest), proč ne u Dvořáka? Čtení (zde kromobyčejně podrobné) vydavatelské zprávy je opravdu zajímavé, i u ostatních skladeb cyklu.

³ Vyložene „předehrové“ takty 1-2 ve skladbě původně nebyly, dopsal je později.

⁴ V rkp. se v této repetici roztáhla pravá ruka jen na *es*¹-*es*², jinak zde oktávy neměla – ovšem kontrapunktu měla naopak ještě trochu víc (viz str. 39 vydavatelské zprávy). Rovněž *quasi stringendo* v rukopise nebylo.

⁵ Tomu nahrává i rukopisná verze, kde v 19. taktu máme na 1. dobu jednak *es*¹ – osminu (té předchází lig. oblouček), jednak s nožičkou dolů *es*¹ – čtvrtku (bez obloučku). Zcela stoprocentně relevantní důkaz to ovšem rovněž není, byť se to tak běžně hraje.

⁶ V rukopise tato třetí repetice vůbec nebyla. A úvodní dva takty skladby (viz pozn. 3) byly původně (beze změny) zopakovány i v závěru, s fermátou na poslední osmině.

4.2.4.4.3 Gigue op. 52 č. 3 (B 110/3)

Vznik: červen(?) 1880

Počet taktů: 68

Rkp.: Nár. knihovna Praha 59 R 3992 (zač.)+MČH 1602(dokonč.)

První vyd.: viz *Impromptu op. 52 č. 1*

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3177 (*Klavírní skladby op. 52*)

Další skladba je dokladem ojedinělé Dvořákovy inspirace coby dokument cesty, po které se, aspoň v klavíru, nikdy dále nevydal. Nechal se zde totiž inspirovat samotným Bachem¹ a jako impuls si tu zvolil jeho styl, resp. chtěl se s ním asi zkusit po kompoziční stránce vyrovnat a pocvičit se v něm. Nechoval se přitom ovšem zvlášť ortodoxně – již samotný rytmus 6/8 sice odpovídá gigue, ale formou je skladba spíše passacaglia, přesněji quasi passacaglia. Základní rytmus ani jeho švih nás nikdy neopustí:



Pozor na 1. dobu v obou rukou – dle předpisu je vždy dlouhá. Stejně tak svazujeme vždy šestnáctinu s osminou a pravděpodobně i triolu se čtvrtkou, oblouček zde asi znamená jen triolu. V závěrečném 5.-6. taktu první fráze pozor na rytmický synchron, můžeme zde závěr i zaokrouhlit zvolněním.

Od 7. taktu následuje první obměna,



kde nezapomínáme na předepsanou synkopaci 6. osminy. (Pouze ve třetím z taktů ji zde nemáme – opomenutí nebo záměr? Rukopis tu na poslední osminu nemá akcenty nikde, čili ten nám nenapoví.)² Rovněž zde (jako ostatně v celé skladbě) sledujeme pečlivě přítomnost i absenci teček, tečku vedle pomlky si v rychlosti nezaměňme za tečku nad notou (t. 8 i další). Poslední dva takty fráze mají opět převahu legata, opět nemusíme hrát až do konce

strictissimo in tempo, jen nezpomalujeme stále stejnou manýrou – předepsané *rit.* nás teprve čeká.

Po fermátě a dvojčáře nastoupí zdánlivě evoluční díl (čtyři takty),



ovšem hned se vrátí lehce zdiminuované první 4 takty stylizačně vyzdobenějšího začátku:



Pokud v 15. taktu v levé ruce dole včas pustíme *ces* a zbylé tóny spojíme prstokladem 2-1-1 (na *ces*¹ můžeme i klouznout), vše dle předpisu uvážeme. Od t. 17 není pedál psán příliš logicky – chceme-li zachovat staccatový švih, pak jej mimimálně na tečky a rovněž na konce osminových triol budeme velmi pravděpodobně odsazovat. Takty 13-21 mají předepsanou repetici, zakončenou opět korunami, a pak nastoupí quasi střední, mollový díl, jakási variace na variaci z předchozího úseku, s převahou legata a jen lehkého smutku. (Poznámku *in tempo* dopsal editoři – ovšem dramaticky táhnout se tento střed bezesporu nemá.)



Zde, z důvodu postupného zahušťování, berme pedál přirozeně tam, kde ruka nestačí (svázání či barvě). Občasné odrazné tečky na 1. dobu, pokud je dáme s patřičným švihem, zazní dobře i v pedálu – suché secco tu zní spíš školometsky. Jen drobné změny, především vyplnění šestnáctinami, nás čekají v další variaci (t. 29-36), jen tu musíme být ještě pečlivější při vytváření iluze legata (včetně němých výměn) či plynulém převzetí šestnáctinové figurace druhou rukou (t. 31-32):



Staccato, byť na mollovém půdoryse, nenechá ovšem na sebe dlouho čekat – již opět ve formě šestitaktí, ne čtyřtaktí:



Pravděpodobně z důvodu zdůraznění zakončení motivku na 6.-1. době tu Dvořák v žádné ruce neuvádí staccato, ač by sem logicky patřilo – o to špičatěji je musíme hrát na vyznačených místech, abychom náhle nezněli mdle. Odraz na 1. době, pokud bude vtipný, může být opět s použitím pedálu, toto platí i pro obdobná další místa. Nejvíce skoků naměstnal Dvořák do další variace – ale i zde se vše nacvičí brzo, zejména pokud si patřičně vyrytmujeme všechny akcenty v houslovém klíči v pravé ruce (ritmico tu klidně můžeme i trochu přehnat, musí vyniknout):



Po dlouhé době zase variace, jež končí v dur, a v následující už dur převládne, i čtyřtaktovost se vrátí. Takty 49-52 a 53-56 jsou analogií taktů 13-20, jen s poněkud odlišnou kombinací toho, co už bylo. V t. 53-56 je velmi praktické odsadit si obě ruce i v polovině taktu, hraje se tak mnohem líp i vyzní vypointovaněji:



Quasi kontrastní střední díl skončil – a nastoupí už jen notově zcela a dynamicky téměř zcela doslovné zopakování taktů 1-12, s nepatrně více změkčeným závěrem.

Gigue je svěží skladba nepostrádající vtip – a nemá žádné technické nástrahy ani závratné tempo, vše se dá „standardně“ nacvičit. (Občas je to, pravda, na hraně – pokud by nebylo vždy včas odsazení, některá místa by byla hned o dost nepohodlnější, ale Dvořák skladbu

vyfrazoval opravdu pečlivě.) Interprety by mohla skladba bavit – tím spíš je s podivem, že na pódia si dosud v podstatě nenašla cestu.

¹ Někteří muzikologové berou za bachovskou inspiraci téměř celou Dvořákovu *Suitu A-dur op. 98* – tato teorie je však příliš rozumově vykonstruovaná a nikdy jsem se s ní nesžil.

² Takty 7-12 měly původně zcela jednoduchou sazbu, shodnou s t. 1-6. Druhá verze se již značně blíží definitivnímu tvaru, ale pravá v t. 7-10 nehraje nic mezi 1. a 6. dobou. Zato v 7. a 8. taktu máme na poslední osmině akcenty, což předchází i následné definitivní rukopisné znění pominulo. Jinak má třetí verze rukopisu notový tvar již takový, jak jej známe.

4.2.4.4 Eclogue, op. 52 č. 4 (B 110/4)

Vznik: červen (?) 1880

Počet taktů: 107

Rkp.: MČH 1602

První vyd.: viz *Impromptu op. 52 č. 1*

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3177 (*Klavírní skladby op. 52*)

Ve čtvrté (původně šesté – dle posloupnosti listů, ovšem neočíslované) skladbě cyklu se Dvořák oddal zvuku i charakteru moravské melodiky:



Již harmonický půdorys ($Gmi - Cmi^7 - F7 - B^{7maj}$) nás zavádí do světa, který v Čechách běžný není, přidejme k tomu občasné rozložení doprovodných akordů (v průběhu skladby bude ještě častější), vzpínající se a současně cifrující melodii a ne zcela pravidelné tempo (crescenda na šestnáctinách ve 2. a 4. taktu ke vzrušení přímo vybízejí) – a dostaneme se spíše do světa cimbálu. Při všem tahu a oddání se kouzlu Moravy jen nezapomínejme pečlivě si vypracovat všechno frázování, Dvořák je občas rád mění nebo člení oblouk tam, kde bychom to nečekali. Též dynamika je místy velmi podrobná, zato pedál Dvořák místy jen naznačuje – byť vodítka to jsou většinou srozumitelná, směřovatná.

Prvních 8 taktů má zadumanou náladu – i pokud v 5. taktu, kde Dvořák pedál zrovna neuvádí,



zvýrazníme bez pedálu staccato v obou rukou. Jinak si i zde pedálem, např. v začátku taktu, pomůžeme, charakter se celkově nezmění, jen okoření. (Někomu možná začátek skladby připomene Smetanovu Poetickou polku op. 8 č. 2, též v g-moll.) Následuje melodicky nezměněné zopakování, ovšem melodickou linku pravé zčásti obohatil druhý hlas a levá dotváří bas drobnými osminami:



Pokud bychom chtěli již zde celkové tempo oživovat a hrát rytmicky mnohem pravidelněji, bude se nám předepsaný pedál vzhledem ke kontinuálnímu staccatu jevit dost nepatřičně – pokud ovšem v zásadě zůstaneme v charakteru předchozích taktů a s tempem jen nepatrně pohneme, budou i zde staccata pod pedálem (coby imitace zvuku cimbálu) značně přirozená. Komu by zněl tento pedál i tak moc, může zkusit rychlou výměnu či přivýměnu v půli taktu nebo pedálovou vibraci tak, aby se bas zcela neztratil. Dlouhý tón levé samozřejmě v tom případě držíme, kam až můžeme, v oktávě 9. taktu můžeme G_1 zavčas pustit a držet jen G , s přehmatem 1. prstu na pátý. Základní tempo se víc pohne až v následujícím úseku, v paralelní dur. Zde se již rytmus roztepe pravidelně, byť téma se nezmění, jen jeho citace se zúží na prvních 5, resp. 6 tónů:



Sporná je pedálová anomálie na začátku – podruhé (jak vidno v t. 20) i potřetí (t. 22) je pedál napsán pod první notou tématu, zatímco zcela poprvé (v taktu 19) začíná až na páté notě. Že by chtěl poprvé zdůraznit rytmus staccata (v tom případě můžeme lehce zdůraznit jeho

krátkost nebo se na začátku teprve rozjíždět) a dál už jej zajímalo primárně tempo, vír? Nebo jde jen o omyl? V rukopise není zápis zcela jednoznačný – spíš vypadá, jako by v t. 19 a 20 chtěl Dvořák vzít pedál vždy na osminovou imitaci tématu v levé ruce (ovšem v t. 19 je díky škrtání mimořádně natěsnáno), ve 22. taktu jej (možná opět pouze z prostorových důvodů) nemá vůbec. V každém případě, krátké tóny bychom měli staccatem pěkně švihat ze zápěstí, aby zvuková záměna s legatem či tenuty se pokud možno nekonala, vtip by se setřel. Od 23. taktu není pedál napsán vůbec, ani tečky všude ne, máme tedy prostor na domyšlení a dotvoření. Následuje prakticky stejný úsek, jenže ve stejnojmenné moll, až ke konci přemoduluje do paralelní Des-dur. Pedál tu (s výjimkou třetího taktu tohoto úseku) není vůbec, zas tedy máme možnost domyšlení, jen vždy slyšitelně dodržme rozdíl mezi basovou linkou tří not s tečkou versus situace 2 s tečkou-třetí bez tečky.

Po dvoutaktové modulaci se navrátí hlavní téma (předpis *in tempo* znamená spíš Tempo I., třebaže – z důvodu relativně méně znělého rejstříku – už možná tolik vrásnit nebudeme. Decimovému rozpětí rozložených čtyřhlasých akordů v levé ruce je dobré se vyhnout prstokladem 5-2-1-2.



Po modulaci nastoupí bez přerušení téma v dur, jež se samostatně rozvine z augmentace prvních 6 tónů hlavního tématu:



Toto téma (formálně i melodicky celých 16 taktů) jako by z oka vypadlo hlavnímu tématu 3. eklogy z cyklu *Eklog*. (Je ovšem i hodně příbuzné s úvodním tématem *Silhouetty h-moll op 8 č. 8*.) Snad teprve nyní cítil Dvořák toto téma v definitivním tvaru, tento případ ostatně není v cyklu *Eklogy* ojedinělý¹, a proto je asi nikdy za života nevydal. Téma, vždy se začátkem v G-dur a koncem v e-moll, s široce, vroucně a přitom pokorně rozezpívanou pastorální melodií, působí téměř magicky – s pomocí pedálu zde jistě vše uvážeme či

udržíme, nejhlubší basy v přírazech či arpeggiích musíme pochopitelně do něj zachytit obzvlášť pečlivě. Dotvořit pedál samozřejmě můžeme jako v taktu č. 9 a dalších (výměny, přivýměny), ve velké harmonické hustotě zejména v taktech 52-53 (a analogicky 60-61) si zase můžeme pocitově členit po dobách,



obouruční ozdobu na zač. 62 taktu



je nejlepší zahrát synchronně 2 : 1, dle pohodlí na dobu či před dobou, hlavně akord na 1. době by neměl být vyražen.

Opět modulací přejdeme tentokrát do reprízy, kde jako by ve zkrácené verzi proběhlo, co už známe. (Repríza tu tedy není doslovné da capo, jak bývá zvykem u eklog.) Prakticky doslova se zopakují takty 37-46 (pedál zde vůbec nemáme, můžeme tudíž frázování v předepsaných detailech odlišovat), po nich Dvořák zas zcela doslova, jen v posledních 2 taktech s upravenou modulací, exponuje svět taktů 9-16, jde tedy „pozpátku“² (zde je pedál opětovně uveden, nezměněný), aby ovšem vzápětí přeplynul do pastorálního světa taktů 47-64, jenž nyní osciluje mezi B-dur a paralelní g-moll. Jinak se již nikam nemoduluje – je jen 6taktová, částečně imitační kóda z materiálu hlavního tématu, přes zdánlivé skomírání se naposled dynamicky vzepne v posledních třech taktech, aby pak již jen odumřela v katarzi do dur:



Dynamika v taktu 105 se zdá nelogická, ale je třeba si na ni zvyknout, podškrťává poslední vzryv. (V taktech 103-104 máme zas obdobně zaznačena dvě diminuenda za sebou, ale zde může jít o nakladatelské nedopatření – v t. 104 není v rkp. vidlice, ale slovo *dim.*, což může

znamenat i plynulé pokračující ubírání. A poslední 3 takty nemá rukopis dynamiku vůbec.) V posledním arpeggiu zahrají ruce nejprve dohromady svůj první tón, pak vše ostatní⁴.

Eclogue je podivuhodná skladba, žel ne zcela dotažená a je veliká škoda, že zde Dvořák úplně nevyužil potenciálu, jenž je skryt v podmanivém začátku. Chybí zde kontrastní téma, které bychom očekávali v rychlejší části, a ani střední pastorální část nám příliš nesmaže dojem z ne zcela v této skladbě patřičné monotematicnosti. Rovněž modulace, většinou dvoutaktové, nejsou vždy zcela propracované, působí někdy náhle, ne zcela přirozeně. Je nabíledni, že kontrastní téma není všechno – „příbuzná“ *Ekloga* č. 3 kontrastní téma má, ovšem naopak natolik nesourodé, že tato *Eclogue* je proti ní na mnohem vyšší umělecké úrovni. Rovněž např. i některé Lisztovy uherské rapsodie nemají rychlý díl (frisku)³, ač ji člověk vždy podvědomě čeká. Pokud některého umělce podařený začátek zaujme a ani další průběh jej neodradí od touhy nastudovat skladbu celou, pak je muzikantsky bezesporu na velmi dobré úrovni a nezbývá než držet mu palce.

¹ Viz rozbor *Eklog* v oddílu 4.2.4.2.

² Původní záměr u Dvořáka byl až do konce jednodušší, „klasičtější“ (viz jeho uvedení ve vydavatelské zprávě pramen. vydání – str. 42). I u této skladby by stálo za to vydat ji celou též v první verzi, aspoň v Supplementu.

³ Například rapsodie č. 3 a 5 nebo některé z „přípravných“ skladeb nazvaných *Uherské národní melodie*.

⁴ Rukopis zde ovšem má arpeggio průběžné.

3.2.4.4.5 Allegro molto g-moll¹ (Dvořákem ozn. jako *Číslo III.* – do cyklu nepojaté) (B 110/5)²

Vznik: červen (?) 1880

Počet taktů: 113

Rkp.: MČH 1602

První vyd.: Hudební matice Umělecké besedy Praha 1921, ed. č. H. M. 172 (*Impromptus*)

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3177 (*Klavírní skladby op. 52*)

První ze skladeb, již Dvořák nakonec do cyklu nezařadil, tvoří jakoby většinu času pod pokličkou bublající a melodicky v dosti malém rozsahu se pohybující téma, trochu upomenuvší na podtematické takty č. 356-363 z orchestrálních Preludií Ference Liszta, jinak ovšem celé spíše schumannovské:



Téma se exponuje v různých dynamikách a v základu se nikde nemění – funkci střední části v dílu *A* plní jen jeho transpozice do B-dur. Ruka vše pobere dobře, pokud v t. 3 a všech jeho paralelně sestupných analogiích se a priori nesevře a zůstane vždy flexibilně kryjící sestupné dvojhmoty. (Někdy jsou na těchto místech připsána i *ritenuta*, nepatrně můžeme v koncích zvolnit i jinde, pokud přitom ruku nesevřeme a nebudeme mechanicky stereotypní). Forte od 17. taktu bude chtít v obou rukou větší rozmach (nehrát je „připažení“), princip 19.-20. taktu již vysvětlen byl:



Po značně násilné, nepřírozené modulaci



nastoupí lyrická, ovšem charakterem nepříliš klidná a harmonicky sympaticky dráždivá část coby díl *B*:



Pokud bychom neznali autora, hádali bychom spíše na Smetanu³. Různé melodické obraty či různě vložené harmonie či podmotivky především v pravé napřed až zarazí a třeba i

komplikovaností odradí – ovšem při chytře zvoleném prstokladu (včetně němých výměn) ruka zas vše pobere, i při zcela respektovaných obloučcích a délkách. Podmínkou je samozřejmě uvolněná zpěvnost (skladba opravdu není nikde introvertní), citlivého rubata si zde můžeme dovolit opravdu hodně, jen tak harmonická bohatost vynikne a nebude „přetřena“. (Ostatně i dynamickou „nápovědu“ zde máme docela pestrou.) Lyrická nálada je vystřídaná živějším středem,



ovšem jen na 8 taktů a pak se zas vrací v zestručněné, 7taktové podobě, aby přeplynula do reprízy, jen trochu košatěji stylizované, ale jinak se nezměnovší. Jen dynamika ke konci neklesne, naopak stále narůstá a přes gradaci rozložených oktáv nakonec zatrúní ve *fff* reminiscencí na díl B:



Protože samotná gradace a dynamika *ff* probíhaly předtím již dlouho (17 taktů!), na vrcholu se skladba už dlouho nezdrží a po 3 taktech počne klesat melodicky i dynamicky – na dohasínání v *pp* a postupně i tempové nechal Dvořák celých 13 taktů. Závěr modulačně až překombinoval (pozor, ať jej nehrajeme dvakrát pomaleji), byť primární zde asi byla barva a charakter zvukového rejstříku ve zvolené poloze a dynamice:



Dvořákova autocenzura v této skladbě bezesporu zafungovala správně. Skladba, přestože na klavír dobře zní, působí svým jednodušším, nepřiliš původním titulním nápadem spíš jako

načrtnuté provizorium nebo školní úloha, jež nebyla nikdy dopracována⁴. Body si tato skladba může připsat za pianistickou vděčnost, je opravdu klavírní. Čili nakonec dobře, že alespoň posmrtně vyšla.

¹ V pramenném (kritickém) vydání uvedeno jako *Supplemento I* a příslušné Dvořákové číslo.

² Na titulním listu, uloženém pod MČH-SAD 935 a v notách obsahujícím necelé *Impromptu op. 52 č. 1*, je uveden poněkud pozměněný přehled skladeb cyklu: č. 1-4 se v této verzi shodují s prvotiskem, č. 5=Tempo di Marcia (viz rozbor následující skladby), č. 6=Finale (není jasné, zda se jedná přímo o právě rozebíranou skladbu).

³ Potažmo svět mezivěty mezi vedlejším a návratem hlavního tématu ve skladbě „Slavnost českých venkovanů“ z cyklu Sny.

⁴ Některé později vyškrtnuté úseky zveřejnilo pramenné vydání ve Vydavat. zprávě – str. 43.

4.2.4.4.6 Tempo di Marcia¹ (Dvořákem ozn. jako 5. číslo – do cyklu nepojaté) (B 110/6)²

Vznik: červen (?) 1880

Počet taktů: 69 (vč. Da Capo 95)

Rkp.: 1602

První vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3177 (*Klavírní skladby op. 52*)

Pramenné vydání: dtto

Rovněž další skladbu, původně zařazenou do cyklu, vyškrtl Dvořák zřejmě právem. Charakterem se do cyklu opravdu nehodila, je evidentně inspirována světem Dětských scén op. 15 R. Schumanna, potažmo heroickým číslem „Důležitá událost“ (Wichtige Begebenheit). Dvořák se zkrátka asi i zde potřeboval nějakým způsobem vyrovnat se svým „nepřiznaným“ vzorem (jak již bylo řečeno, k Schumannovi se deklarativně nikdy příliš nehlásil, na rozdíl od uctívání Schuberta) a zkusil si napsat něco v duchu Schumannovy tvorby „o dětech a pro děti“ (pravda, i v případě Schumanna jde spíš o odrostlejší a schopnější děti, příliš často jsme i zde svědky, že dítě skladbu pochopí či zvládá jen částečně)³. Dvořákova skladba začíná vyloženě pochodově, byť je v rytmu $\frac{3}{4}$:



Stoprocentní dojem je jen poněkud narušen zbytečným nastavením šestitaktového tématu o další 2 takty, melodicky značně bezradné:



Stejné téma se opakuje (bez zmíněného „nástavce“, v *pp* a efektně přestylizované),



aby se pak vrátilo ve zcela nezměněném tvaru prvních 8 taktů a přes několikerou transpozici vystoupalo až na vrchol. Zde je sice napsáno *Fine*, ale konec prvního dílu to ještě není. Po fermátě a dvojčáře nastoupí totéž téma, jen zkrácené a ve svém třetím a čtvrtém taktu zmodifikované do ještě větší podobnosti se „vzorovou“ skladbou:



Přestože je tato plocha v *p*, účinnost a rozhodná heroičnost by nás (alespoň podprahově) neměla opustit. Pravá ruka je spíš doprovodný protihlas než kantiléna (jako když flétna dotváří barvu nad orchestrem, ale melodii přímo nevede), zpěvné legato zde příliš neuplatní. Další čtyřtaktí se již postupně vzepne do vrcholu a přemoduluje do připomenutí naprostého začátku (celých 8 taktů bez jediné změny). Teprve tím končí díl *A* a zcela plynule navazuje díl střední:



Pro kontrast je opravdu účinné, jestliže zde secco dodržíme, pedál brát vůbec nebudeme (v celé skladbě je psán téměř náhodně a velmi sporadicky, což samozřejmě leckde dodržovati nelze) a budeme oddělovat nejen stacc. osminy v levé, ale i dlouhé, synkopované čtvrtky v pravé. Svět této části jako by předpověděl (díky akordickým synkopám) skoro až

Bohuslava Martinů! Sporný se jeví úsek mezi 51.-55. taktem, kde Dvořák žádné staccato neuvádí. Dovázat celý 51. takt je velmi logické, pedál zde ani nepotřebujeme,



dál se však, při naprosto nezměněné sazbě,



nabízí otázka: chtěl snad Dvořák tyto takty náladově i legatově zlyričitit, i s citlivým použitím pedálu, nebo chtěl levou vázat a pravou oddělovat, nebo chtěl portamentem úplně vše? Toto místo zcela jasné není. Od t. 56 je opět již staccatováno⁴, i čtyři takty před koncem jsou vytečkovány oktávy v levé (rytmus se nezměnil) a teprve 1,5 taktu před koncem (kvůli zapesantnění?) je Dvořák již nemá.

Po fermátě následuje *Da Capo sin al Fine*.

Je dobře, že Dvořák skladbu nezničil. Přes občasnou „studentskou nedotaženost“ a formální naivitu skladba strhne svou extrovertní upřímností, autor evidentně v duchu slyšel rozličné instrumentace a klavír mu přitom stále dobře zní, včetně střední secco části (stejně jako „orchestrální“ zvuk klavíru u Schumanna). Nejdůležitější je mít v sobě pocit rozmachu a uvolněnosti celé paže až od ramene – jinak bude zvuk i výraz toporný a hned se unavíme. Pokud někdo zvládne výše uvedenou Schumannovu skladbu a je mu to málo, ať zkusí tuto – vyžije se. Též by mohla být hrána jako přídavek (třebaže v posledních taktech má už jen diminuendo – ale s tím už se musí každý interpret srovnat sám, po svém).

¹ V pramenném vydání uvedeno jako *Supplemento II* a příslušné Dvořákovo číslo.

² Viz též poznámka u předchozí skladby.

³ Například hned první část Dětských scén „O cizích zemích a lidech“ (Von fremden Ländern und Menschen) je pro řadu dětí docela náročná jak na rozpětí, tak hlasovou hierarchii.

⁴ V rkp. takt 56 ovšem ještě staccato nemá, v t. 59 rovněž ne (zde shoda s notovým vydáním), v t. 60 má rkp. stacc. jen na druhou z osmin v levé.

4.2.4.5 Mazurky op. 56 (B 111)

mohou být naopak zajímavé zejména svým inspiračním zdrojem, jenž původně nepochází z kultury české a v němž asi navždy budeme mít před očima pravděpodobně nedostižný vzor. Prapůvod tohoto cyklu měl ovšem možná kořeny ještě úplně jinde – 7. 5. 1880 se Dvořák pokusil napsat *II. sérii Skotských tanců (Ecossaisien)*, ale skladbu jen nahodil a vzápětí (o pouhých 11 dnů později po jejím dokončení 6. 6. 1880) její hlavní, nezměněný motiv, spolu s využitím jedné další části, překomponoval na mazurku. Ani s tou sice nebyl později spokojen, ale to už měl (během června téhož roku) hotovo několik dalších mazurek a šestidílný cyklus se pak již dotvořil dosti rychle, třebaže „prapůvodní“ mazurka nenalezla nakonec milosti ani zde a byla nahrazena jinou. Podívejme se nyní, jak se Dvořák s touto nelehkou inspirací srovnal.

4.2.4.5.1 Mazurka op. 56 č. 1 As-dur (B 111/1)

Vznik: 13. 6. 1880

Počet taktů: 128

Rkp.: MČH 1603

První vyd.: Ed. Bote & Bock, Berlin 1880, ed. č. 12454

Pramenné vydání: SNKLHU Praha 11960, ed. č. H 2907

Mazurka č. 1 začíná čtyřtaktovým úvodem,



po kterém teprve v pravé ruce nastoupí již v úvodu naznačené téma:



Tempový předpis *Allegro non tanto* netřeba brát zcela dogmaticky - po celou dobu veselý a rytmicky vypočítaný charakter této mazurky vyžaduje jistou živost tempa a výrazu, aby nepůsobila usedle či strnule. Tím není řečeno, že úplný úvod skladby (před dvojčárkou) nemůžeme hrát poněkud volněji, poetičtěji, jako introdukci, a naskočit „tempo giusto“ až po převzetí hlavního motivu pravou rukou. Záleží na přístupu a dobrém vkusu. Od předtaktí v 5. taktu však už rytmus a pohyb jednoznačně vede – a nakolik jej současně propojíme s poezií, je opět otázka přístupu. Něco nám mohou napovědět noty – poprvé máme základní nápěv rozčleněn obloučky, ale staccata ani pauzy v tématu zde nejsou. Podruhé naopak máme i v tématu osminové pauzy a motivek i doprovodné dovětky jsou skoro všude podpořeny crescendem. Ovšem stupeň odlišení i přirozenou vyváženost si v tomto musí vytvořit už každý sám, stejně jako velmi citlivou pointaci případnými rubaty. Od 14. taktu již jednoznačně nastupuje ritmico,



jež můžeme jen trochu změkčit v diminuendu předepsaném na konci celé osmitaktové fráze. Následuje transponované zopakování oblasti hlavního tématu (s obdobnými interpretačními principy) a od 39. taktu dořečení celé předchozí oblasti,



jež se jednou doslovně zopakuje a poté se charakteristický motivek z předposledního taktu tohoto čtyřtaktí stane taktem prvním a následné takty jsou již jen *pp* dořečením, bez předepsaných dynamických změn. Toto opět 2x, coby definitivní dokončení celé 1. části.

Ústředním technickým požadavkem celého tohoto dílu *A* je naprosto uvolněné přenášení a nanášení hlavního motivku i všech doprovodných protihlasů, někdy jen dvounotových.

Nebudeme-li mít v tomto zcela uvolněnou ruku včetně zápěstí a lokte, nebude se nám svobodně tvořit odpovídající výraz motivku ani dynamická či rytmická pointace a skladba se velmi snadno zatěžká (včetně dynamiky) nebo rozdrobí nemístně vynucenými rubaty. Pozor rovněž, abychom nevyráželi 1. dobu tam, kde se nachází ve spodním hlase pravé ruky – udat dobu samozřejmě ano, vyrazit ne. Rovněž forte na konci 12. taktu berme s rezervou, coby plynulé vyústění celé předchozí plochy – s charakterem *ff* od 14. taktu nemá nic společného, teprve tam přijde skutečná síla a „nášlap od podlahy“. Pozor, abychom odlišili rozhraní 14.-15. (a analogicky 16.-17., 18.-19., 20.-21.) a rozhraní 22.-23. (resp. 24.-25., 26.-27., 28.-29.) taktu – v prvním případě Dvořák na rozhraní odsazuje, ve druhém ne¹. Transponovaná repríza oblasti hlavního tématu probíhá beze změny, je zde ovšem v pravé větší počet vícezvuků a dvě arpeggia na E-dur – neboli je zde ještě víc zapotřebí kvalitně se vždy uvolnit v osminové či čtvrté pauze. V kódovém doplňku (od t. 39) nezapomeňme chytit do basu hlubokou přírazovou notu - a sextový sestup (viz t. 41) vždy jen dobře uvolněně, synchronně nasadíme, nijak zvlášť jej nepočítáváme (zřejmě i proto Dvořák volil tento zápis, nikoli dvě kvartoly).

Na rozdíl od několika šťastných nápadů v celém dosavadním průběhu skladby, trio (není tak označeno a v ostatních mazurkách také ne) nápaditostí příliš neoplývá. Je neseno nepříliš původním motivkem v Des-dur,



v opakování jen nepatrně pozměněným, a celý tento osmitaktový úsek je zopakován ještě jednou o oktávu výš. Naprosto mechanické, nastavované opakování máme pak v dalších taktech tria – dvoutaktový dovětek, sám o sobě snad ne nepůvabný,



je naprosto doslovně 3x zřetován, pak pouze mechanicky transponován o zmenšenou kvartu níže (opět s trojím zopakováním) a posléze přenesen zpět, pouze s nepatrnou modifikací v momentě přenesení pravé ruky přes levou, ovšem opět ještě 3x doslova

zopakovanou. Zatímco tato „dovětková“ plocha je alespoň dobře hratelná (jen dlouhou notu levé předčasné nepouštíme, přestože pedál samozřejmě bereme) a též dynamický průvodce je tu dosti názorný, úvodní takty tria, přesněji druhá polovina čtyřtaktí, jsou poněkud zbytečně akordicky nahuštěny, což může komplikovat cestu k bezprostřední eleganci či noblesnímu vyznění. Jediná cesta zde je soustředit se na přirozeně, ne násilně zpěvný přednes melodie, zatímco prsty v ostatních hlasech jen měkce, odlehčeně přizvukují, aby neohrozily plynulost. Něco podobného se týká i doprovodu v levé ruce – základem je opět plynulé přenášení, kde jeden z prstů bude více a jiný méně odlehčen, což můžeme v průběhu tria i citlivě a vkusně střídat. Toto technicko-interpretací krédo samozřejmě platí i ve všech obdobných čtyřtaktích, kde na krátké ploše crescendujeme do forte, zde ostatně nikterak závratného, stejně jako pokud bychom někde chtěli tento motivek vkusně „zapesantnit“. Pokud zkrátka tuto plochu začneme kdekoli primárně vnímat jako shluk zvukově nivelizovaných souzvuků, kostrbatosti se téměř jistě nevyhneme – i kdybychom ruku téměř nesvírali.

Návrat k prvnímu dílu mazurky je zkrácenou reprízou, s téměř doslova připomenutými všemi hlavními motivky, pouze již nejsou tolikrát zopakovány a dynamika je postupně (od t. 109 až po závěrečný takt 128) stále ubírána.

Mazurka č. 1 má svěží, neproblematickou náladu – a pokud s úsměvem přistoupíme ke všem přenosům a skokům a střední díl vezmeme chytře do ruky tak, abychom se s ním neprali (začátečníci se z vícezvuků většinou a priori sevřou), můžeme se ji naučit docela brzy.

¹ Tak uvedeno v tištěných vydáních – v rkp. mezi t. 14-15 a 16-17 odsaz máme, t. 18-19 oblouček spojuje, t. 20-21 nemá nic. V taktech 22-23 a dále je shoda.

4.2.4.5.2 Mazurka C-dur op. 56 č. 2 (B 111/2)

Vznik: mezi 15.-16. 6. 1880

Počet taktů: 118

Rkp.: MČH 1603

První vyd., pramenné vyd.: viz *Mazurka op. 56 č. 1*

si vzala pravděpodobně za inspiraci zvuk a taneční charakter české venkovské kapely, pohříchu způsobem ne příliš původním¹:



Ani bezprostředně následující, tóninovým skokem nastoupivší kontrastní dvojperioda v A-dur, střídavě modulující do paralelní fis-moll a vždy se opět vracející, neprojevuje zvláštní originalitu,



třebaže zakončení první periody v této části nepostrádá půvab a sugestivnost



(druhá z period již posléze ve fis-moll zůstane). Bohužel, formální zaokrouhlení obou těchto period není zcela přesvědčivé a uvedené čtyřtaktí působí v obou případech spíš jako volné připojení než logické vyústění předchozích tří dvoutaktí.

Rovněž bez přechodu se pak vrací hlavní téma – první 2 takty ovšem nyní v D-dur, další dva v d-moll a teprve zbytek v titulní C-dur. Kódový doplněk tohoto úseku přemoduluje na malou chvíli do a-moll, ale po čtyřtaktové progresi se opět vrátí do hlavní tóniny, jako začátek plynule navázaného tria, jež imituje dudáckou prodlevu, alespoň v úvodní repetici,



zatímco druhá polovina tria, rovněž důsledně stavěná výhradně repetitivně metodou zcela bez modulace, tuto atmosféru imituje alespoň ostinátním basem na 1. dobu a svým tónickým


neukotvením (opakovaným rovněž až mechanicky) již naznačuje přechod k repríze úvodní části mazurky, návrat začátku tria se již nekoná. Repríza je vystavěna již důsledně z opakování úvodního osmitaktí, modifikovaného jen v nepodstatných detailech (nepočítáme-li přenášení obou rukou do různých oktáv), a s výjimkou 3taktového vybočení do paralelní moll těsně před koncem již C-dur nikde neopustí.

Při interpretaci této poněkud mechanicky komponované mazurky učiníme nejlépe, pokud se naplno oddáme předpisu v záhlaví *Vivo e risoluto*. Budeme se zkrátka snažit hned v úvodu nastoupit naplno s bujarým vtipem, jenž zde máme hojně naznačen tečkami. Tečkami nejen nad notami, ale i často vedle not, do kterých se nám možná zpočátku chtít příliš nebude, resp. budeme mít tendenci z šestnáctin po dlouhé notě dělat osminy (jež by asi k patřičnému výrazu stačily – ale zápis respektujeme). Použití pedálu za účelem zemitého odrazu a odpichu je nabíledni, byť jej Dvořák skoro nikde nemá. A dokonalé pružnosti a taneční přesvědčivosti dosáhneme jen tehdy, pokud si vtipem vypointujeme i všechny odtahy – neboli nebudeme nikde prodlužovat obloučky víc, než je psáno. Pozor, abychom začátek 1. a 3. taktu (a analogicky na podobných místech) netečkovali, to se snadno splete. (A je věci interpretovy cti a opět flexibility zápěstí, aby poctivě a přitom se samozřejmostí zahrál všechny trojzvuky v 2., 4. a analogicky obdobných taktech, byť by snazší dvojzvuky zvukově nic neohrozily.) Obdobné interpretační principy platí i pro následnou část A-dur (takt 13 a další), přestože má téměř výhradně legatový charakter. Pokud máme malé ruce, pochopitelně dlouhé A v levé, příp. e^1 v pravé nepředržujeme, pedál to jistí (basové A ovšem musí patřičně zaznít). A v celé mazurce nezapomínejme na pointaci dynamiky – různá crescendo i decrescendo tu máme vyznačena poměrně podrobně a kde toto není, spíš asi šlo autorovi o subitový efekt. Ve *fp* na začátku 19. taktu (viz uvedený příklad) bude asi ono forte poněkud menší než *f* v předchozím taktu – jde spíš o nenásilný efekt akcentu, z něhož během dalších taktů postupně ubíráme.

„Dudácká“ střední část především nesmí působit strnule. Záleží na nás, zda v rámci této „nestrnulosti“ si budeme vychutnávat každou dobu nebo přednostně necháme tuto plochu spíše protékat a šumět, bez zvláštního rytmického zvýrazňování. Protože celá tato část není melodicky příliš výrazná, můžeme zde i s tempem pohnout lehce dopředu, příp. v taktu 55 trochu zrychlit a v dalším následně zpomalit – latentní pulsace se samozřejmě ztratit nesmí. Obloučky rovněž dodržujeme, vrcholové a^2 lehce zvýrazníme a nehrajeme je staccato.

Rytmický útvar v 55. taktu buď vůbec nedělíme, nebo jen pomocně 4+3+3, aby se hezky rozběhl – základem bude vždy plynulost a směr kupředu, ani crescendo násilně nepřezženeme. Pokud vše toto dodržíme nebo si aspoň uvědomíme, bude se nám dobře rytmicky hrát i následné čtyřtaktí s osminově zdvojenými dvojhmaty v levé. (Pedalizaci v celé triové ploše si samozřejmě dotvoříme dle obloučků, Dvořák nám napsal jen označení *Ped.* na samém začátku tria.) Obdobný lehce nahozený přístup uplatníme i v následující oblasti tria na dominantě (t.61-80) – v pravé si vychutnáme lehké přenosy po taktech (pozor, frázování se v detailech liší) a vždy zazpíváme čtvrt'ové vrcholové *as*³, zatímco levá se nenechá zmást poněkud větším rozpětím při skocích (ostatně, pokud si vždy vychutnáme výše zmíněné *as*³ pravé ruky, nebezpečí ztuhlosti či falše v levé tím úspěšně eliminujeme) ani nepříjemným rozpětím či skoky v t. 72-75,



kde samozřejmě ruku neroztahujeme, volně ji přenášíme s prstokladem, který je pro nás nejpohodlnější, a nejnižší tóny tu pochopitelně asi držet nebudeme, stačí je jen vždy zpěvně nanést a zbytek předpisu splní pedál. Frázovací obloučky v pravé ovšem dodržíme, stejně jako od t. 75, kde začátek dobře odsadíme a nasadíme, s využitím akcentu, byť zrovna zde není všude psán. Dynamika od tohoto taktu až po nástup reprízy je ovšem naznačena jen relativně (*f cresc.*  *f cresc.*) a nakolik si ji v tomto řádku rozplánujeme, abychom ji co nejpřirozeněji splnili (doslova se to zde nedá!), bude záležet na našem názoru, umění a citu.

Do reprízy nyní přecházíme plynule² a zde již nové technicko-interpretační nástrahy prakticky nepřicházejí. Dvořákem předepsané nepřetržité držení pedálu v t. 89-94 a následně 95-96, přestože tu máme téměř stále C-dur, budeme brát asi s rezervou – někde přece jen vyměníme či přivyměníme, zvlášť když dynamiku zde Dvořák nezměnil a v celé této ploše navíc předepsal postupné zpomalování. Jinak je repríza napsána naprosto přehledně a srozumitelně.

Mazurka č. 2 je ze všech Dvořákových mazurek (tj. z tohoto opusu) asi nejméně nápaditá, jako by ji Dvořák psal v dávnějším, méně zkušeném věku. Jako kontrastní část v rámci

celého cyklu má však své místo a pokud hrajeme z tohoto cyklu výběr, ob stojí i jako skladba na úvod (což má autor disertace i na koncertech ověřeno).

¹ V rkp. v prvních 4 taktech (a analogicky t. 33-36, 81-84, 89-92, 97-100) navíc nebyl ani tečkovaný rytmus.

² Poslední, „sedmiosminový“ takt před reprízou (tj. dvě duoly a triola) není v rkp. nijak rozpočítán, i trámec má pro všechny noty společný. V předchozím, rytmicky naprosto shodném taktu však triola naznačena je.

4.2.4.5.3 Mazurka B-dur op. 56 č. 3 (B 111/3)

Vznik: ?

Počet taktů: 88

Rkp.: MČH 1603

První vyd., pramenné vyd.: viz *Mazurka op. 56 č. 1*

Jestliže předchozí mazurka měla téměř všechny formotvorné části striktně odsazené, tato naopak plynule přechází z jedné části do druhé. Skladbu otvírá zpěvný osmitaktový úvod,



kde jen přesně dodržujeme obloučky a nátryl hrajme vtipně, rychle (pak je lhostejno, zda před dobou nebo na dobu). Celý úvod je prostý zpěv, čemuž přizpůsobíme i braní pedálu, přestože se bez něj zcela neobejdeme. (Dvořák v celé skladbě uvedl pouze čtyřikrát označení *Ped.*, a jen jednou, na konci úplně posledního taktu, i jeho puštění.) Plynule následují čtyři takty taneční přede hry a v jejím duchu i z jejího motivického materiálu se vyloupne ústřední dvoutaktový motiv,



vždy následně 2x transponovaný a posléze formálně zaokrouhlený legatově zpěvným (byť rytmicky většinou též tečkovaným) dovětkem. Staccato je Dvořákem přímo předepsáno od 9. taktu, vlastní nástup tématu (13. takt) je navíc posílen poznámkou *ben marcato* – proto v této části skutečně dodržujeme všechny tečky nad notou versus dlouhé noty v jiných hlasech a staccatovitost nenarušíme pedálem, ten přijde až ve zpěvném, legatovém dovětku, tam již tečky nad notami nemáme. Ještě „přechodový“ 21. takt, přenášející nás na chvíli z moll do dur, je „vytečkovaný“ – a pak už, aniž bychom opustili vtip a švih (rytmus se nezměnil), po nich není ani stopy a pedál zde kvůli znělosti basu (odsud v basu oktávy) i zpěvné průraznosti právě už prakticky stále brát musíme, což je i Dvořákem naznačeno. Nejprve se téměř doslovně zopakuje oblast hlavního tématu a pak se vrátí svět úvodního osmitaktí, melodicky prakticky nezměněn, ale o dost extrovertnější, ovšem pomalu se ztišuje (i zklidňuje, byť není přímo psáno) a převede nás do lyrické triové plochy:



Tato část, tak příbuzná světu intimní chopinovské lyriky, prozní pouze na 8taktové ploše a pak se opět, posílená vícezvuky v obou rukou, počne dynamicky rozrůstat a melodicky vzpínat, aby se ovšem po pětitaktové cestě na vrchol opět zpokorněla do *p*. A po staccatovém vzestupu se hlavní téma celé mazurky opět vrátí, leč již v duchu taktu 22 a dalších, čili bez staccata. V 65. taktu¹ dokonce Dvořák nedovolí staccatovat ani vzestup samotné pravé (jak tomu bylo dvakrát předtím) a naopak ke každé notě píše znaménko tenuta, ovšem první dobu pravé ruky v taktu následujícím výjimečně uvede staccatem, ve forte. Tento dvoutaktový téměř „negativ“ se snažíme patřičně vypointovat, s pomocí pedálu i agogiky – aby nevypadalo, že jsme se spletli. Jinak už skladba žádný nový motivický materiál nepřináší a po připomenutí hudby jak hlavního tématu, tak i samotného úvodu, končí – nejprve posledním vzepětím a posléze dohasnutím.

Mazurka č. 3 je ve všech aspektech psána velice přehledně, a pokud budeme pečlivě dodržovat a s chutí nasazovat i pointovat všechno členění, jak naznačují autorovy obloučky (v různých dynamikách), získáme tím my i skladba. Pokud bychom měli ojediněle pocít velkého rozpětí (nejspíše asi v taktu 52, kde je na začátku u obou rukou vícechmatový rozsah

přes oktávu)², stačí jen ruku klidně přenášet, zbytečně neroztahovat, pedál iluzi legata jistí. (Protože je tento takt i vrcholovým vzepětím, je zde i mírné časové roztažení logické.) Méně pohodlné může být i poněkud možná nadnesené dynamické vzepětí na úplně posledním řádku – i zde pečlivě, uvolněně odsazujeme, nasazujeme a nesevřeme se v lokti, crescendo nesmí být křečovitě.

Tato mazurka se dosud nejvíce přiblížila jak světu, tak úrovni Chopinových mazurek, a přitom si zachovala svou tvář, není plagiátem. Škoda, že se nehraje častěji.

¹ A v původním rukopise i v 55. taktu – zde jsou jasné čárky.

² V původním rukopise Dvořák nónové rozpětí nemá, jen oktávové.

4.2.4.5.4 Mazurka d-moll op 56 č. 4¹ (B 111/4)

Vznik: 23. 6. 1880

Počet taktů: 118

Rkp.: MČH 1603

První vyd: Ed. Bote & Bock, Berlin 1880, ed. č. 12455

Pramenné vyd.: viz *Mazurka op. 56 č. 1*

I ona se odvolává na svět mazurek nedostižného Chopina (zejm. op. 24 č. 2 C-dur), ale schází jí ona elegance a přirozenost mazurky předchozí – jak v klavírní stylizaci, tak v ne zcela přesvědčivě vypracované či dotvořené organizaci hudebního proudu; občasný slibný rozběh zde někdy upadne až do bezradnosti. Samotný začátek se ještě hraje docela dobře,



pokud smutnou písničku necháme přirozeně plynout, neděláme z ní tragédii (předpis *semplice* a tempový předpis asi nejsou náhodné) a s grácií a citem provádíme veškerou obloučkovou i akcentovou pointaci. (V 1.-2. a analogicky 9.-10. taktu se dokonce zdá, jako

by obloučky měly na mysli též větší frázovací celky, ne pouze popisovaly legato, ale to je netypický případ.)² Rovněž s následujícími takty nebudeme mít potíže, pokud si noblesně vychutnáme skutečné odsazení před 2. dobou, podpořené akcentem, a volně se přesuneme mezi 1. a 2. dobou v 7. taktu, případně si b a d^1 v rukou prohodíme:



Skutečné kontraproduktivní situace nastanou až od 17. taktu, kde hlavní téma přejde do dur:



Jak již vidno ze zápisu, zde Dvořák myslil jako orchestrální hráč, ne klavírista. Rytmus 3 : 2 na třetí dobu je zde vsunutým c^2 v pravé jednoznačně „přeurčen“ a elegantní přirozenost trioly ve vrchním hlase rázem velmi obtížně proveditelná. Jak se autor disertace snaží hrát krajně poctivě, zde by se retuši v podobě škrtu zmíněné noty příliš nebránil³. Pokud budeme chtít neretušovat a přitom nechceme deformovat rytmický útvar, pak chápeme vrchní hlas trioly opravdu jako vedoucí, s malým akcentem na začátku, směřujeme triolu kupředu a s latentním crescendem (aby měla vnitřní průběh co nejvyrovnanější), a^1 poberme tak, abychom neztuhli, a c^2 jako (zvukově i významem) pouhý příraz k a^2 . Pokud decimu nepobereme nebo jen s obtížemi, budeme mít přírazy dva, princip zůstane stejný. Takty 21-22 se pak nejlépe hrají po této úpravě rozložení do rukou:

21. takt - 2. doba=pravou jen b^1 , zbytek levá. Ve 22. taktu – 1. doba=pravou jen a^1 a pak nemá výměna nebo si pomoci pedálem; 2.doba= pravou a^1-d^2 , zbytek levá; 3. doba=bud' jak psáno, nebo čtvrt'ové noty levá, zbytek pravá. cis^1 v následujícím taktu můžeme rovněž převzít do levé - jinak závěrečné akordové paralelismy v pravé ruce v následných 2 taktech již obtížné na svázání nejsou, pokud je odlehčíme – je zde ostatně diminuendo.

Celá zbývající plocha dílu *A* nepřináší motivicky již nic nového, jen titulní d-moll tónina je tu prostřídána s G-dur a různé jsou přechody mezi nimi⁴. Nepřináší ani nové problémy, pokud si v taktech jako 30, 38 nebo 54-55 tóny přesahující oktávu vždy přehodíme do pravé ruky (i pro velkou ruku je původní zápis velmi obtížný, pokud chce poctivě dodržet legato v triole a přitom nepustit čtvrt'ový bas, což je zde docela slyšet). V taktu 50 se pochopitelně nemusí v pravé ruce půlové tóny ve vnitřních hlasech bezezbytku dodržovat:



Plynule naváže trio ve stejnojmenné durové tónině:



Měkká plynulost pastorální nálady tu nebude ohrožena, pokud budeme mít neustále volné ruce a zvolíme (tím spíš v dalších, ještě poněkud zahuštěnějších taktech) chytrý a pohodlný prstoklad, občas opět s pomocí němých výměn, aby se nám předepsané dlouhé oblouky co nejpohodlněji kreslily a iluze nepřerušného dechu vyzněla (samozřejmě s pomocí pedálu, zde opět téměř nikde neuvedeného) co nejpřirozeněji.

Sice ještě v nezměněném předznamenání, ale již z titulním tématem, nastoupí bez přerušení návrat dílu *A*, s již zmíněnými interpretačními principy až do konce skladby. Zdánlivě nelogické *Meno mosso, quasi Tempo I.*, jímž je nadepsán (již jednodušší) návrat do hlavní tóniny, má své zdůvodnění v předchozím stringendu a v dynamice, jež je tu v prvních 4 taktech celá v *pp* – čili: vychutnat tento dynamický rejstřík, ale příliš zde netáhnout. Tempové dohasínání až do konce začne teprve v závěrečné ploše od t. 110, s téměř nezměněnou citací začátku tria, nyní ovšem v moll. I zde pečlivě najdeme co nejúčinnější prstoklad a do detailu, bez křeče vypracujeme opět značně podrobné frázování.

Mazurka č. 4 se rozhodně nehraje sama, „an sich“ – na rozdíl od předchozích tří mazurek. Čeká nás tu hodně promýšlení ohledně zdolávání ryze manuálních nástrah i precizního zvládnutí všeho frázování. Pokud bezchybně zvládneme notový part a i s pomocí dynamiky najdeme zalíbení v pointaci všech detailů (aniž by se samozřejmě ztratil tah), můžeme i v této mazurce najít kouzlo a snažit se je předávat dál. Přinejmenším aby svou roli splnila jako organická součást celku.

¹ V původním pořadí čtvrtá mazurka (v disertaci uvedena jako *Mazurka IV*, dle číslování v kritickém vydání) nakonec nebyla do cyklu pojata. Na její místo přišla tato mazurka, v rkp. označená jako č. 5.

² U zdánlivě obdobných taktů, např. 13-14, 34-35 apod., jde už vždy o různé obloučky v různých hlasech.

³ Možnou inspirací nám v těchto případech může být např. kniha Ilji Hurníka *Cesta s motýlkem* (1. vyd. Praha-Bratislava : Editio Supraphon, 1970), konkrétně str. 109-113, byť Dvořákem se zde přímo nezabývá.

⁴ Po t. 52 Dvořák jeden takt škrtl, další dva ponechal a opět jeden škrtl. Ony 2 ponechané takty mezi dvěma škrtnutými nicméně vytištěny nikdy nebyly a pro zájemce jsou dostupné jen ve vydavatelských poznámkách kritického vydání.

4.2.4.5.5 Mazurka F-dur op. 56 č. 5 (B 111/5)

Vznik: červen (?) 1880

Počet taktů: 120

Rkp.: MČH 1603¹

První vyd: Ed. Bote & Bock, Berlin 1880, ed. č. 12455

Pramenné vydání: viz *Mazurka op. 56 č. 1*

vane přece jen svěžejším vzduchem, byť ani zde leccos není dotaženo, někde až se sklonem k naivitě. Hraje se však přirozeněji a nerozpadne se tak snadno do beztvorosti, jako se bez velkého „posvěcení“ snadno stane předchozímu číslu.

Svěže a zajímavě harmonicky plynoucí je začátek, převzatý a rytmicky transformovaný z nevydané *Eklogy č. 1*.²



Zpěvnost a táhlost začátku a posléze celého dílu *A* je vyznačena jak frázovacími obloučky, tak tenutovými čárkami v levé ruce a nakonec i tempem. Na staccato v tomto dílu zkrátka téměř nikde není místa, poněkud nám svým charakterem i značně moderně znějící septakordičností může připomenout např. Chopinovu Mazurku a-moll op. 17 č. 4. A stejně jako v mazurce nedostižného vzoru, i zde můžeme citlivě, do jisté míry rubátovat, právě k podtržení akordické bohatosti, procítěný zpěv a prostota se tu vzájemně nevylučují.

(*Semplice* v úvodu znamená spíš „non troppo rubato“ nebo „non affettuoso“, ostatně i s forte se v celé této ploše značně šetří a nepřehání se, stejně jako různá častá crescendo a decrescenda se zde moc „neboulí“, aspoň většinou ne.) Ve 3. taktu pozor, abychom znatelně neodsadili před trylkem (není tak psáno) a trylek coby kvintolu jen v nouzi nejvyšší, zněl by dosti chudě. Raději třetí dobu trochu nastavíme, abychom vyhráli trylek bohatěji. Zakončení osminou na zač. 5. taktu je spíš portamento, vytracení (napovězeno i dynamikou), naopak přechod z 8. do 9. taktu je místem, které může nejvíc zasršet, až do závěrečného odskočení vrcholového a^2 (přirozeně pod pedálem, jinak by to snadno byla neorganická karikatura). Osminové zakončení mezi 12.-13. taktem bude již asi mnohem měkčí (dynamika *pp*), byť se odlišuje od taktu následujícího, kde obdobné místo zakončuje zpěvná čtvrtka; a akcenty následující po odskocích budou vždy noblesní. Trylek v 15. (a analogicky 41.) taktu, se sestupujícím spodním hlasem,



nejlépe vyřešíme rozdělením na 4 + 3 a citlivým harmonickým prodloužením noty a^1 , následné g^1 pak může být o to více odlehčeno. (Případně můžeme toto g^1 převzít do levé, ale pokud se v konci trylku pravou rukou nesevřeme, naopak povolíme – viz i dynamika –, nutné to není.)

Střední část dílu *A* není bůhvíjak invenční, zde se Dvořák kontrastnosti této plochy zhostil spíš řemeslně. Vzestupnou figuraci v t. 19 (a analogicky v dalších) si nejlépe rozdělíme 2 + 3 + 3 nebo 3 + 3 + 2 – takto může být (při agogickém prodechnutí) plynulá, nerozsekaná a přitom synchronní s levou rukou. Zajímavá je dynamika následného taktu – dvakrát ji máme forte, přičemž sestup na dynamice neubírá (to se děje až v melodicky stojícím dalším taktu), dvakrát v *pp*, do kterého se dostaneme předchozím desrescendem. V žádném případě nesmíme rozsekat takt na jednotlivé osminy, tím by se celý oblouk zbortil – je třeba zkrátka toto místo vycvičit či promyslet do plynulosti.



Pozor, při opakování tohoto místa v *pp* (t. 23-24) je oblouk mezi takty rozdělen, dodržme to. (Stejnou analogii máme i mezi 28.-29. versus 32.-33. taktem, obdobné rozdíly máme i v dalších detailech.) Arpeggio na zač. 18. taktu Dvořák na pozdějších analogických místech vypisuje jako grupetto, oba případy zde vyzní lépe na dobu, zejména v důsledku předchozího trylkování se zátrylem.

Po zopakování celé této plochy se opět vrátí hlavní téma, jen zcela v detailech pozměňované v pravé i v levé. O jednu notu zmenšenou analogii závěru 8. taktu (zde jako takt 38) budeme hrát již trochu měkčeji a vrcholovou osminu už pak jen odsadíme, neodskočíme. Úplně stejný svět ze začátku se zkrátka už nevrátil.

Bujaré, díky chromatice značně moderně, přitom lidově a téměř přidržené znějící trio nastoupí samostatně



a nejlépe vyzní při dodržování veškeré dynamiky včetně akcentů, patřičně odvázaně znějící 1. době v obou rukou (notu nanese dluze zněle, samozřejmě s pedálem, a před následující šestnáctkou ji odsadíme, aniž bychom ovšem pedál pustili) a vtipném staccatovém zakončení na 3. době, současně s puštěním pedálu. Ještě brilantněji toto místo zní, pokud pronikavě vyneseme horní hlas u tercií. Následující, rozvodná čtyřtaktová plocha, vlastně závětí, předchozí odraz výrazem i dynamicky uklidňuje, lyrizuje a secco staccato se tu již neuplatní, což Dvořák naznačil i pedálem (jediné ze dvou míst, jinak tu opět pedál nikde nemá). Ruce, zejména pravou, zde celkově vylehčujeme, za přeznívající vrcholový tón se jen volně zavěsíme a melodii pod ním necháme jen sotto voce doplynout, jinak se nám diminuendo asi nepodaří. Od 51. taktu následuje variace celého osmitaktí – nejprve se začíná v *pp*, *fz* se vždy přesunulo na 3. dobu, výraz a interpretační princip se ovšem nezměnily,



ostatně během dvou následujících taktů je prudké crescendo ústící do závěti ve šťavnatém forte (značně připomíná motiv „hrály, hrály, hrály, až se obehrály“ z lidové písně „Na tom bošileckém mostku“)



a teprve v posledních dvou taktech se zklidní, i předepsaným ritenutem. Nepřeháníme staccato na zač. t. 51-54³ a následné dvounotové grupetto je zde praktičtější hrát před dobou, akcent v tercii vyzní tak lépe, vtipněji).

Navazující 14taktová mezivěta v g-moll



se hraje velmi dobře, jen hrajme ve stejné pohodě, s úsměvem a nesevřeme se mezi černými klávesami při transpozici tóninovým skokem do Es-dur, kde se navíc zesiluje, stejně jako při postupně sestupujícím tečkovaném rytmu, kterým se během šesti taktů vrátíme do melodiky tria. (Ani v této mezivětě se nesevřeme díky kvůli spodní, upoutané notě a dle potřeby se vždy zpěvně protáhneme a tím uvolníme na nejvyšší notě tečkovaného motivku). Prakticky nezměněná variace hlavního motivku tria se pak vrátí, pouze základní dynamika zde není uvedena vůbec (opominul? – nebo dynamická redukce akcentů, kde *fz* kromě prvního z taktů je vždy nahrazeno „pouhým“ >, svědčí již o pianové reminiscenci?), až před upraveným závěrem této plochy je během jediného taktu crescendo do *ff* a to zas během dalších dvou taktů zmizí v *pp*, za podpory postupujícího ritenuta. Třítónové grupetto před 2. dobou závěrečného taktu vyzní (díky předchozímu *poco a poco rit.*) stejně dobře před dobou i na době.

Následuje repríza dílu A, melodicky nezměněná, ovšem rytmus se zdrobnil osminami ve vnitřním hlase pravé ruky:



Je třeba zcela vyvolnit palec, na který toto rytmické cifrování připadá – nesmí být toporné ani hlučné, vnímat by se mělo spíš podprahově, jako měkký podtón (něco podobného má i Chopin v mazurce zmíněné úvodem - ovšem v triu!). Od poloviny této plochy je zdůrazněno i basování v levé ruce, vždy skokem na hlubokou notu na sudé době (zde opět Dvořák zdůraznil znělost basu pedálem, který jinde nemá). Frázování se téměř vůbec nezměnilo, stejně jako se nezměnila reprízovaná střední část dílu *A*. Téměř beze změn se vrátí ještě jednou hlavní téma - a pak už jen kratičká, v pianu dohasínající poskočná kóda s legatovým dozněním v posledních dvou taktech. Arpeggio, grupetto a přírazy v posledních 3 taktech skladby



je nejlépe řešit synchronně, abychom prostotu nenarušili – *a*¹ vezmeme současně s hlubokým *C* a zbytek poté (nebo *a*¹ vezmeme spolu s *b* a jinak totéž) a dvě osminy grupetto v posledním taktu dáme naráz s nejhlubším tónem levé. (Můžeme již v ritenutu, nebo sotva znatelně počkat mezi 1. a 2. dobou a pak zahrát ozdobu stejným způsobem v tempu. Oboje vyzní přirozeně.)

Pokud bychom chtěli při hodnocení této mazurky nemístně přehánět, mohli bychom zde Dvořáka (navzdory často zmiňované inspiraci Chopinem) přirovnat k jeho příteli Čajkovskému, jenž v leckterých skladbách dokázal střídát geniální místa s „vatou“. Dvořákova pátá mazurka samozřejmě není geniální - leč poměr míst bezesporu nápaditých ku místům „méně nápaditým“ tuto paralelu chtě nechtě evokuje. Rozhodně není tuctová.

¹ Tato mazurka, v tisku označená jako pátá, je v rukopise na listu napsaném *Heft 2. Nro 3* a od taktu 83 zde není dochována – kompletní znění je převzato z prvního vydání. (5. mazurka z rukopisu se v tištěném vydání stala čtvrtou.)

² Původní předlohu Dvořák (v dílu *A*) melodicky téměř nezměnil, ani tóninu ne a v zásadě se drží i původní harmonizace – zde je ovšem trochu zralejší, bohatší, základní durové funkce poměrně často nahrazuje zástupnými mollovými (d-moll nebo a-moll místo tóniky F-dur), např. v t. 4, 12, 18, 20 apod. Rovněž základní klavírní sazba tria začíná u obou skladeb téměř totožně – zde se ovšem (hlavně zásluhou transformace rytmu) postupně od sebe odlišují víc a víc.

³ Dvoudílný reprint kritického vydání (Editio Supraphon 1985-86) zde na zač. 51. taktu tečku nemá – snad jen nedopatřením.

4.2.4.5.6 Mazurka h-moll op. 56 č. 6 (B 111/6)

Vznik: červen (?) 1880

Počet taktů: 133

Rkp.: MČH 1603¹

První vyd.: Ed. Bote & Bock, Berlin 1880, ed. č. 12455

Pramenné vyd.: viz *Mazurka op. 56 č. 1*

vychází opět z Chopina – alespoň počáteční téma je stylizováno značně v duchu Chopinova Valčíku a-moll op. 34 č. 2, jen melodie je trochu prostší:



Zvukové poměry v prvních 3 taktech jsou evidentní – levá vede „violoncellovou“ melodii, pravá má příznávky, dodržme zde délku půlové noty i staccato následné čtvrtové, byť bez pedálu to asi nebude hrát nikdo. V taktech 4-5 máme už trochu na vybranou – buď pokračujeme ve stejném duchu dále (levá melodie, pravá doprovod), nebo zde v pravé víc nasadíme e-moll akord (zejména vrchní e^2), abychom jako pendant k pokračující melodii si vychutnali průtah e^2-d^2 . Vzhledem ke všem dynamickým označením, jež v tomto místě máme, jeví se toto řešení barevnějším, pestřejším, přirozenějším. V t. 10-13 coby dovětku tématu dáme pozor mezi 11.-12. taktem



– pokud zde chceme opravdu dobře vázat, musíme buď bleskurychle vyměnit na fis^1 čtvrtý prst za pátý a zbylé prsty stejně rychle přemístit, nebo noty $gis-fis$ převezmeme levou. A na

konci 12. taktu nepřehlédněme ligaturu na *h*. Následuje trojí opakování hlavního tématu – poprvé doslovné, pak už ovšem pravá melodií důsledně zdvojí a potřetí hraje upravený závěr v (poněkud zde násilně) působících oktávách. Při těchto opakováních je průtah poprvé potlačen a podruhé zde není vůbec – pokud se na základě toho nakonec rozhodneme s tímto sjednotit i tvář melodie ze 4.-5. taktu (tzn. průtah příliš nezdůraznit), záleží jen na nás. Následuje druhé téma, dosti imitující zvuk komorního orchestru, dle předpisu rychlejší² a ve výraze hodně vytečkované:



Všechna staccata budou skutečně vtípná, mrštná a svižná, všechny noty bez teček se budou snažit být adekvátně dlouhé. Záleží opět na nás, nakolik si zde budeme pomáhat pedálem – nejspíš se mu nevyhneme v taktu 29, kde by jeho absence mohla vyznít neuměle, jinak můžeme vychutnávat jak suchý vtip staccata (orchestr by pedál neměl!), nebo si můžeme první doby (a v t. 29-31 i třetí doby) vkusně pedálem přibarvovat. Nesmí tu však nastat anarchie ani nivelizace přístupu k notám krátkým versus dlouhým. Následný návrat hlavního tématu se nekoná, nastoupí rovnou téma třetí doby trio ve stejnojmenné dur,



jeden z mála příkladů, kde Dvořák v klavírní hudbě uplatňuje polyrytmus³. Určující je zde samozřejmě charakter melodie pravé ruky (rytmus je skutečně nadále $\frac{3}{4}$, ne $\frac{6}{8}$), ale vyřešit si tu musíme nejprve levou. Už předpisem, slovně i obloučky, je zde naznačeno širokodeché legato (je nahozeno zejména levou, skoro všude nejméně na 2 takty nebo aspoň přes taktovou čáru – a je třeba se ji naučit co nejplynuleji, v nezměněném rytmu, do kterého budeme teprve postupně synkopovaně přidávat prodloužené noty, aby nám nenarušily plynulost. Tato synkopovitost bude ve finálním výsledku vnímána spíše podprahově, jako nečekané zpestření – pokud měkce, v rámci rozběhnutosti levé ruky, příslušné noty vyznačíme, budou slyšet dost a není třeba k tomuto nic zásadního přidávat). Rozumí se samo sebou, že až tuto plynulost ovládneme, můžeme si s těmito prodlužovanými notami nejružněji tvořit, individualizovat je – nikdy však celkovou plynulost neporušme. Zásadou ve všech případech

je být zcela uvolněn – jinak sklouzneme hned do topornosti a plynulost i dynamiku v této ruce přestaneme ovládat. Princip plynulosti samozřejmě platí i pro pravou ruku, byť je zde většinou frázována značně drobněji. Nátryly, pokud je hrajeme velmi rychle, můžeme i před dobou – pohodlněji se však skoro vždy hrají na dobu, můžeme si tak i jejich rychlost lépe regulovat dle potřeby. U oktavových taktů 61-62



si budeme muset asi ozkoušet, jakým způsobem se nám ozdoby hrají snáz a jak lépe znějí i samotné oktávy – pokud se bezhlavě nevrátíme jak do oktávy, tak do ozdoby (naopak můžeme využít vkusné, logicky působící rubato, zejména ve druhém z těchto taktů), pak bude asi pohodlnější hra na dobu. Celá oktavová plocha jinak nedělá problémy, pokud k ní přistoupíme stejným způsobem jako k předchozí prosté melodii a nenecháme se rozpětím a priori sevřít.

Všechna témata se posléze ve zkrácené repríze v nezměněném pořadí zopakují, jsou ovšem trochu modifikována. Hlavní zde zazní jen jednou, dovětek je ovšem dosti nastaven a oproti začátku dosti akordicky zahuštěn – zas půjde o to, abychom se při uchopení akordů, jejich spojování a přenosech automaticky nesvírali. Druhé téma zůstalo skoro stejné, je ovšem nyní v D-dur a ve druhé polovině je doprovod i závěr trochu přestylizován (k akordům viz předchozí poznámka). A konečně repríza třetího (neboli triového) tématu nepřináší v pravé žádné nové nástrahy, jen doprovod už není polyrytmický a změnil se na prostý příznávkový s hlubokým basem. Mazurka již zkrátka postupně dohasíná, i dle předpisu *sempre più dim. e rit.* – a nic na tomto nezmění ani prudké *cresc. e stringendo* na posledních třech taktech, odůvodnitelné snad zakončením celého cyklu.

Mazurka č. 6 je rovněž (přes mollový začátek) dosti svěží a vděčně vystihující jednotlivé nálady. Vyplatí se přimhouřit oči nad několika nepohodlnými místy a trpělivě najít cestu, jak i tato zvládnout – skladba, zejména neotřelost tria⁴, za to stojí. I dohromady tvoří *Mazurky op. 56* svěbytný celek a přes občasnou (pochopitelnou) inspiraci cizími vzory a občas malý nadhled při práci s jednotlivými prostředky nejsou epigonské. Umělecky nejvýše stojí č. 3 (zdaleka nejkompaktnější), 5 a 6 – ale ani ostatní by neměly stále ležet bez využití.

¹ Posledních 9 taktů v rukopise chybí – i zde se kompletní verze bere podle 1. vyd. u Ed. Bote & Bock.

² V původním rukopise *Poco più mosso* nebylo, ani *Quasi Tempo I.* ve 42. taktu. Naopak zde nechybí *Più mosso* od 97. taktu.

³ Dalším příkladem ve Dvořákově klavírní tvorbě je např. *Furiant op. 85 č. 7* – takty 61-76.

⁴ Jeho začátek v nás může evokovat až jakousi „předpověď“ někdejšího slavného hitu Karla Gotta Lady Carneval.

Dvořák má nicméně ještě jednu mazurku – onu z cyklu vyřazenou:

4.2.4.5.7 Mazurka D-dur (pův. číslo IV - do cyklu nepojatá)¹

Vznik: 17. 6. 1880

Počet taktů: 79 (včetně Da capo 107)

Rkp.: MČH 1603

První vyd.: SNKLHU Praha 1960, ed. č. H 2907

Pramenné vyd.: dtto



Již z úvodu je vidno, že tato mazurka invenčně dosti zaostává za ostatními – podobnost s mazurkou B-dur op. 17. č. 1 F. Chopina je zde příliš zřejmá. (Pozor ve 2. taktu – poslední akord je opravdu šestnáctina, nikoli osmina, ta je až v taktu 3, a při druhém a třetím opakování ani tam ne. A *eis*² na konci 1. taktu a *ais*¹ na konci 2. taktu se rovněž snadno přehlédne – předpokládáme tedy, že zde Dvořák nezapomněl odrážku. Pobočné téma je sice půvabné, ale bohužel též velmi neoriginální:



Pozor na arpeggia v dalších taktech – jsou vždy buď naráz, nebo v jedné ruce přítomna nejsou, třeba ohlídat. Následuje znovu hlavní téma (repetované takty 25-28), nastavené dovětkem, jenž působí nejinvenčněji:



Pohodlný prstoklad najdeme možná až na druhý pokus, ale s pomocí podrobně vypsanych obloučků se nám to jistě podaří. Poznámka *al Coda* (29. takt) platí až pro reprízu.

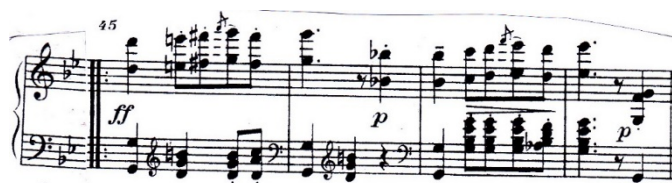
Nejpohodlnější prstoklad, kterým bychom vše uvázali, budeme asi trochu hledat i v lyrickém triu, jež začíná v B-dur. Záleží též na velikosti ruky – malá ruka si hned ve druhém taktu tria pomůže jedinež pedálem, nechce-li oblouk přetrhnout:



Závěr fráze se svázat dá několika způsoby, ale působí poněkud neuměle:



Pozor na dlouhá *d^I* v levé na rozhraní taktů. Rovněž t. 45-48 jsou stylizačně poněkud rozpačité



jak skokem dolů v levé na zač. taktu 46 (postup v dalších taktech je mnohem přirozenější), tak (možná) opominutím teček nad pravou rukou v t. 47. Harmonický přechod mezi takty 49-50 vyznívá rovněž spíš neuměle než nápaditě:



Navrátí se doslovná citace t. 29-36 (Dvořák nevypisuje, pouze po taktu 52 uvádí poznámku *Vom Zeichen 8 Takte wiederholt.*) a po ní následuje ne zcela jasné pokyn. Těsně pod uvedenou poznámkou píše Dvořák *dann zum Schluss* a po něm následuje nečitelné slovo před akoládou (možná *Schluss*) a kóda, v rkp. žádným nápisem jinak neoznačená. Nemáme tu ani žádný nápis *Da Capo* (editoři pouze domyslili) – protože u začátku 29. taktu je poznámka *Ø na Coda*, byl by návrat na úplný začátek zcela logický, ovšem díky absenci slov *Da Capo* může tento předpis i naopak znamenat pouze zopakování t. 29-36 a rovnou pak závěr. Pokud se nakonec pro *Da Capo* přece jen rozhodneme, doporučuji i při této repríze zopakovat repetici u t. 25-28 a pak teprve přijde ke slovu skok na kódu:



Velmi diskutabilní jsou ligatury v t. 64 (viz ukázka) a pak v řetězci obdobných akordů v t. 68-71. Rukopis je naprosto jasný – čili skutečně Dvořák zamýšlel poctivě dodržet všechny ligatury, tzn. po grupettu už nic nehrát, jenom držet? Nebo si toto neuvědomil a spíš měl na mysli stejné ozdoby jako v *Silhouettě op. 8 č. 1* (kde jsou ovšem vypsány naprosto jednoznačně, alespoň ve dvouručním vydání)²? To už asi nikdo nezjistí. Osmitaktový dovětek celé skladby je pak docela půvabný, příjemný, opět nejinvencnější:



Pozor na takt 72 – 4. nota v pravé je opravdu *cis*⁴, ne *c*⁴.

U této *Mazurky D-dur* zafungovala Dvořákova autocenzura opět dobře. Nápady jsou o hodně mělké než v ostatních mazurkách, znějí nevýrazně, nepůvodně. I střední část je dosti nenápaditá, jakoby chvatná, nepropracovaná. Pokud si snad tuto skladbu někdy zvolíme jako raritní přídatek, učiníme nejlíp, když k ní přistoupíme co nejneproblematičtěji a budeme se snažit podškrtnout její občasnou roztomilost, byť není podpořena invencí. A tempa

jednotlivých, až na kódu důsledně osmitaktových frází nemusí být úplně stejná, to už nám řekne cit.

Je zajímavé, že stejné téma, jen ve 2/4 taktu, zpracovává Dvořák o měsíc a půl dřív ve svém ne zcela dotaženém skladebném pokusu *Ecossaisen II.*³ – ani ten nikdy nevyšel, pouze jako Supplement II v rámci Souborného vydání děl A. Dvořáka (*Mazurky*), SNKLHU 1960. Celý díl *A* (D-dur) je v podstatě totožný⁴, rovněž díl *B* (stejně jako část v B-dur) se zde kompletně vyskytuje, třebaže ne hned a tóninový plán se ke konci poněkud změnil. Dle hypotézy dr. J. Burghausera možná původně zamýšlel Dvořák zkomponovat 2. řadu Skotských tanců a postupně se mu záměr transformoval v cyklus mazurek. Ale to už se nedovíme.

¹ Mazurka nemá samostatné katalogové číslo – viz též údaj u B 406.

² Obdobné diskutabilní místo možná nastalo v závěrečném úseku *Silhouetty op. 8 č. 6* – t. 50-53 + ještě takt 14, viz rozbor dotyčných skladeb.

³ Rozebírány v odd. 4.2.9 *Rarity a dubiosa*.

⁴ Tj. prvních 36 taktů *Mazurky IV* a prvních 48 taktů *Ecossaisen II.* – rozdíl v číslech je způsoben pouze různým umístěním repetice a též jejich občasným vypisováním.

4.2.4.6 Presto Es-dur¹ (B 407/III)

Vznik: červen (?) 1880

Počet taktů: 42 (vč. Da Capo 65)

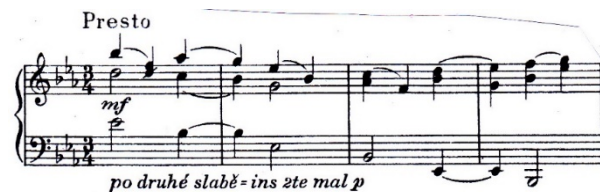
MČH 1602²

První vyd.: SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3177 (*Klavírní skladby op. 52*)³

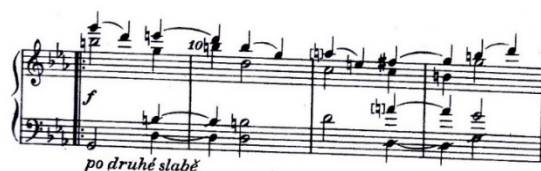
Pramenné vyd.: dtto

Zcela zapomenutá skladbička, mylně tradovaná jako fragment – velmi vhodná pro děti, leč vyšla jen jednou, v neuspořádaném tvaru, jako *Supplemento III* ve výše uvedeném svazku (v pozdějším dvoudílném reprintu souborného vydání⁴ se už neobjevila).

Celý díl *A* by se mohl jmenovat „přelétavé odtahy“ a opravdu evokuje pocit rozkvetlé louky, kde okřídlený hmyz bleskově přelétá z lístku na lísteček:



Jak vidět, na odtazích je v pravé vše vystavěno. Stačí mít uvolněné ruce a v pohodě si přelétat, zatímco levá s velmi jednoduchým basem pouze pravou nehoní, nestresuje. Na závěr závěti (5.-8. takt) čteme u Dvořáka G_1 , nikoli B_1 , jak uvedeno v tištěném vydání. Jednoduchý je i druhý řádek, pouhé přenesení tématu do G-dur/g-moll, zde již ovšem musíme trochu dešifrovat – tištěné vydání totiž otisklo i všechny Dvořákovy škrty, takže vícezvuky v levé jsou ve skutečnosti jednoduché basy (až na jednu sextu) a h^1 na začátku 12. taktu (analogicky b^1 v 16. taktu) můžeme případně převzít do levé ruky:



Třetí řádek je doslovným opakováním prvního, v pravé zde ovšem nejsou odtahy, nýbrž staccata nad dlouhými notami. Pokud ale i toto budeme pomyslně členit po dvojicích (pomáhá nám v tom i levá), vše se bez problémů pobere. G_1 ve 20. a 24. taktu coby nejhlubší bas je pravděpodobně nonsens – spíš zde měl Dvořák na mysli B_1 nebo ještě pravděpodobněji (z důvodu formálního zaokrouhlení) Es_1 . Ale to už lze jen dedukovat bez záruky.

Následuje díl B , tentokrát evokující spíše přelétání motýlka z květiny na květinu. Tempo by se dle předepsaného poměru not vůbec změnit nemělo, ale trocha citlivého klesnutí nevádí, naopak. Nejprve zcela uvolněné ruce přelétají v grupettech (větší vtip má hraní před dobou),



posléze tytéž akordy máme rozloženy do odtahů – nejprve v pravé, pak i v levé:



V celém tomto dílu *B* si každý krásně procvičí nezatínat ruce při změně směru. Ojedinelé třítónové grupetto v levé v 28. taktu můžeme případně zredukovat a první z tónů jednoduše vypustit, nikdo si toho nepovšimne:



Po dvojčáře se logicky vrátíme na samotný začátek, ač zde *Da Capo* není uvedeno. Ještě přesnější by bylo *Da Capo al ♯ e poi la Coda*, neboť od taktu 23 před tímto znaménkem,



pokud vzápětí skočíme na poslední dva takty v posledním řádku, skladba se uspokojivě zakončí.



Skladbička, přestože jen lehounce nahozená na vlepených útržcích papíru, je zapomenuta zcela neprávem – jsem přesvědčen, že dětem by se velmi líbila a její nakažlivá nálada by leckteré z nich motivovala k nastudování, zní i značně moderně. Je mnohem snazší než mnoho jiných skladeb od Dvořáka, které se dětem dávají, a pokud dítě vystihne hravý „poletující“ výraz, i leckterá chybička se zde ztratí.

¹ Dvořák skladbě žádný název nedal – uvedený titul navrhuje autor disertace.

² Str. 6 rukopisu – rub přelepky.

³ Protože Dvořák nikdy tuto skladbu v rámci dotyčného cyklu nezmiňuje (ani v žádné z původních, ještě neproškrtných verzí), neřadí ji do cyklu ani autor disertace. (Nebyl by to první případ, kdy si Dvořák k náčrtku nebo do náčrtku některé skladby poznamenal náčrt skladby jiné.)

⁴ A. Dvořák: *Klavírní dílo 1-2*, vyd. Editio Supraphon Praha 1985-86 (red. J. Burghauser).

4.2.5. Před dalším vrcholem

4.2.5.1 Moderato A-dur (B 116)

Vznik: 3. 2. 1881

Počet taktů: 146

Rkp.: MČH 1604¹

První vyd.: Hudební matice Umělecké besedy Praha 1921, ed. č. H.M. 171 (*Listky do památníku*)

Pramenné vyd.: Editio Supraphon Praha 1973, ed. č. 5406 (*Eklogy – Listky do památníku*)

Následující skladba by se mohla nazývat „fantazie na legendu“ nebo ještě spíš „rozběh k legendě“, neboť vznikla devět dní předtím, než Dvořák začal psát *Legendu d-moll*, jež se pak stala úvodním číslem desetidílného čtyřručního cyklu *Legendy op. 59*.² Trojtaktové téma budoucí první legendy se po několikataktovém úvodu (pozor, v této skladbě, zřejmě v chvatu nahozené, nalezneme řadu detailů v hranatých závorkách – nejsou tedy Dvořákovy, ale editorovy)³



ozve poprvé v 11. taktu v levé:



Jak vidno při srovnání se zmíněnou první legendou, první dva takty jsou melodicky i rytmicky identické, 3. takt je jen lehce modifikován, jeho základní harmonický plán a smysl se nezměnily. Jen tónina je zpočátku jiná, ovšem zakotvení v úvodní A-dur nevydrží dlouho, motiv se dělí, pracuje se jen s prvním taktem, jenž po několikerém opakování vystoupá do šestnáctinového pohybu (tempové označení, stejně jako téměř všechny slovní pokyny, je tu zas jen editorovo)⁴,



ale to je jen předzvěst pozdějšího, zatím se šestnáctiny velmi brzy uklidní a přes mechanickou sekvenci přejde Dvořák do tóniny d-moll, kterou už neopustí a která patří zmíněné první legendě:



Veškerá místa, kde máme téma nebo náznak na ně takto stylizovány, hrajeme pochopitelně bez pedálu, aby vyzněl kontrast dlouhých not oproti krátkému secco staccatu tematické melodie – naopak v místech, kde staccato nemáme, podporujeme barvu souzvuků synkopickým pedálem. Poněkud překvapivě máme uveden *Ped.* na zač. 25. taktu (viz příklad), snad abychom zvukově podpořili rozloženou oktávu dolů (která předtím není), ovšem v rkp. zde Dvořák žádný pedál nemá, i na první dobu je v podstatě zbytečný, pokud obě ruce dobře zazní. Pedálem si není nutno pomáhat ani v t. 45 – hrajeme-li vzestupné šestnáctiny pravé prstokladem 2-3-4-3-4, příp. 2-3-5-3-4 a necháme-li si na d^2 rytmický klid, máme na přehmátnutí času dost, i na dohru podpořenou přiměřeným crescendem, pomoci nám může i dobře rytmizovaná levá ruka. Značnou volnost tu máme i v tempovo-agogickém plánu, skoro nic není skutečně autorovo, místo *accel.* před (ne autorovým) *Allegro vivace* v 23. taktu můžeme naopak rozšířit, několikataktové *poco sost.* před nástupem tématu ve 41. taktu nemusíme striktně dodržovat nebo je můžeme zvolit jinde apod. Rovněž záleží na nás, zda si agogicky připravíme (byť zvolnění se dost samo nabízí) nástup hlavního tématu v paralelní dur:



Scherzando tu velmi pravděpodobně zamýšlel sám autor – a jeden z jeho hlavních atributů budiž zde rytmus. Synchronu rukou, aby se vzájemně nepletly, tu nejlépe dosáhneme lehkým natukáváním nejhlubší noty v basu, přirozeným prostým staccatem z nadhledu (pomyslně si můžeme každý takt rozdělit na dvě poloviny a mezi nimi se nehonit) a velmi odlehčenými šestnáctinami psanými v pravé. (Pravda, můžeme tyto šestnáctiny převzít levou, ale pokaždé se nám to asi nepovede – a v pozdější transpozici této stylizace od t. 110. taktu už vůbec ne.) Protože tu budeme mít tempo asi dosti rychlé, můžeme klidně tyto šestnáctiny vnímat téměř jako přírazy k následující osmině a nevyzní to jako chyba. A velmi důležité je vybádat si zde (metodou pokus-omyl) co nejpohodlnější prstoklad, aby ruka co nejvíc spojů vykryla („neuskákala se“) a přitom zůstala pružná. Někdy teprve při „zkoušce ohněm“ se nám nejlepší prstoklad definitivně vytvoří. Dvoušestnáctiny od t. 65 se hrají trochu lépe, samozřejmě pokud ruce zůstanou uvolněny a neztratíme nadhled – jinak platí obdobné principy včetně hledání prstokladu, jen skákat budeme asi trochu víc, abychom ruku zbytečně neroztahovali do tenze. Od t. 69 si můžeme už pomáhat i pedálem, zde již staccato není, musíme jen členit dle velkých obloučků, jak psáno. Takty od t. 81



budeme asi pedalizační realizovat dle pravé – na dlouhé noty ano, na staccato ne. Arpeggio, příraz i event. rozložení decimy v t. 88-90 v levé je mnohem lepší hrát před dobou, se zachycením do pedálu a stejně tak příraz při návratu celého tématu v taktu následujícím. Zde je vše přehledně a dobře znázorněné (leccos musel opět dopsat editor), v akcentaci od t. 102 a d.



odlišíme dlouhý akcent v pravé (zde si ho nebojme patřičně narazit, snadno by zanikl) od staccatovaného dotvrzujícího akcentu v levé. Tato plocha je přechodem k reminiscenci na

durově-šestnáctinovou stylizaci hlavního tématu (viz t. 62 a další), nyní ovšem ve značně větším rozpětí a jiné tónině:



Zde musí být obě ruce ještě mnohem mrštnější, ještě pružněji skákat (pravá ruka v ostrém staccatu!) a nikde nedržet větší rozpětí, než je nezbytně nutno. (Délku ostinátního *d* v levé ruce samozřejmě není v praxi možno přesně dodržet, nemáme-li extrémně velkou ruku s hráčskou zkušeností.) Naštěstí je tato reminiscence o několik taktů kratší než poprvé. Malé spočínutí – a poslední obtížnější, opět reminiscenční úsek, naštěstí jen čtyřtaktový, tempo zde přehánět nemusíme a důležité je i tady rytmizovat na osminy, s lehkým akcentem vždy na prvou z dvojice:



Před čtvrt'ovým akordem v t. 122 si dobře odsadíme a měkce se vevážeme do akordu v taktu následujícím, samozřejmě dle potřeby s rozložením decimy a basem před dobou, v pedálu (něco obdobného máme i o takt dále). Opět malé spočínutí – a opět šestnáctiny, nyní ovšem v podobě naznačené diminuce začátku hl. tématu, čili osminy zde naopak v pravé nevyznačujeme. Jen trochu více zazpíváme úvodní diminuci (t. 129) a pak ji necháme již běžet, změnila se v mechanický sestup lomených tercií. A skladba končí, jak začala – několika arpeggii a posledním ocitováním podstatné části tématu v nejspodnějším hlase, v levé ruce, v titulní tónině pozdější legendy.

Tato skladba, již samotný Dvořák žádný název nepřidělil (slovo „Legenda“ připsala na rukopis cizí ruka) je opravdu spíš skicou. Leccos je tu skutečně jen víceméně nahozené, jakoby psané ve spěchu, do hloubky nepropracované. Těžko si najde mnoho interpretů, zásluhou své občasné technické ošemetnosti – některá místa se musí opravdu hodně promýšlet. Prakticky jedinou zajímavostí je zde ono „provizorní“ využití tématu, jež tak

zdařile zpracoval v oblíbené čtyřruční skladbě. Jinak by téměř nebyl ani důvod tuto skladbu hrát a hlavně – studovat.

¹ Některé z odchylek v dosti krasopisně vyvedeném tužkopise: V taktech 5, 17 a 19 není arpeggio, dynamika *f* uvedena i na zač. 27. taktu, *cresc.* v 77. taktu rkp. nemá, mezi takty 81-86 nemá ani akcenty. Staccata hlavního „legendového“ tématu rkp. skoro nikde nemá. V t. 129-130 naznačeno držení pedálu přes tyto 2 takty. Mnoho dynamických i pedálových znamének doplnilo (někdy více, občas i méně šťastně) až první, posmrtné vydání.

² Legendy vznikaly v období 30.12.1880 - 22.3.1881.

3 Pramenné vyd. převzalo velmi mnoho editorských doplňků či ddedukcí z 1. vyd. – ovšem na rozdíl od něj je poctivě přiznalo.

⁴ Jedině tempo *Moderato* v úvodu celé skladby je autentické.

4.2.5.2 Otázka (B 128bis)¹

Vznik: 13.12.1882 Praha

Počet taktů: 8

Rkp.: soukromý², též fotokopie v MAD

První vyd.: faksimile vyšla např. v knize Jarmila Burghausera „Nejen pomníky“ (Panton Praha-Bratislava 1966 – str. 61), ovšem reprodukce velmi nekvalitní, prakticky se z ní téměř nedá hrát či studovat³. První notové vydání až Editio Supraphon, Praha 1973, ed. č. H 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*)

Pramenné vydání: dtto



Dvořákova „Otázka“, vepsaná do památníku lékárníku Šimákovi ve Všestudech (obec poblíž Kralup n. Vlt.), je vůbec nejkratší Dvořákovou skladbou, ovšem „dějově velmi

bohatou“. Je vlastně sledem nepřetržitého modulování posíleného sekvencemi a nejrůzněji vsunutými, často alterovanými melodickými (či výplňkovými) tóny, kde na akordovém půdorysu (členěno po taktech) $gC \text{ } FDdim^7 \text{ } G^{(9b)}c \text{ } gAD^7G \text{ } C^7FcD \text{ } enh.Es^7 \text{ } D^7 \text{ } D^{9b}$ zazní několikrát **dočasná tónika** (viz černé vyznačení) a přestože v závěru je naznačen návrat zpět, již se neobjeví. Nebyl by tu ostatně ani formálně vhodný, ani by nekorespondoval s názvem. Mistrná miniaturistická práce, dokonce pokud by Dvořák zůstal věren osminovému průběhu i v samotném konci, mohla by mít skladba i o takt méně a vše by bylo logické⁴.

Hráčsky (zejména pro dítě) jsou nejobtížnější první 3 takty. Pokud bude nezkušený klavírista chtít zahrát skladbu hned oběma rukama, v nejlepším případě dojde k „prosekávání se džunglí se zaťatými zuby“. Mnohem lepší je naučit se napřed co nejvláčněji doprovodnou (levou) ruku, s *lehkým* zdůrazňováním 1. a 5. šestnáctiny, na kterých vždy synkopicky vyměníme pedál. S ním cvičíme levou ruku hned od počátku, abychom si pěstovali pocit tónové souvislosti a legata (byť v *p*), nikoli děr a skoků. (Samozřejmě v místech decimových vzdáleností musíme pedál vyměnit obzvlášť kvalitně a vahou ruky nechat proznít basový tón, aby mohl být pedálem zachycen a zbytek šestnáctin odlehčen. Ve 4.-5. taktu pochopitelně měníme pedál již po osminách, spodní hlasy levé měkce vážeme, zatímco vrchní hlas měkce přesouváme palcem a čtvrt'ové hodnoty se snažíme dodržovat. V 6.-8. taktu můžeme pedál dodržet, jak napsal Dvořák, pokud proslovíme kvalitně bas na zač. 6. taktu (asi nejznělejší ve skladbě, je zdůrazněn i čtvrt'ovou hodnotou) a zbytek šestnáctin necháme „vyvanout“ (=dodržíme předepsané diminuendo). Přece jen však bude zvukově mnohem snazší a uspokojivější, když následně přidáme nenapsaný pedál i na 1. dobu v 7. taktu, jinak interference dvou bezprostředně sousedních akordů ($Es^7 - D^7$) jsou i při sebejemnějším uchopení závěrečného akordu pravé ruky stále slyšitelné. A v 6. taktu si zjistíme, zda je pro nás pohodlnější nechat hrát levou stále pod pravou nebo ji ve druhé půli taktu přenést nad. S tónem *g* samozřejmě pravá včas ustoupí, bude i tak stále zvukově přítomno díky pedálu.

Rovněž pro pravou ruku jsou nejnáročnější první tři takty. Přestože plasticita dvojhmatů je samozřejmě důležitá v celé skladbě, ve druhé polovině této miniatury se víc dere do popředí též harmonická stránka, zatímco v úvodu kantilénu za nic neschováme. Její třpytivost samozřejmě nejlépe vycvičíme rozložením sext shora dolů, s odlišným přednesem jednotlivých hlasů, a posléze se snažíme vázat soprán tak, aby ruka vláčně plynula (důležité

zejména na rozhraní taktů). Tam, kde ruka nestačí, si samozřejmě i zde pomáháme pedálem, korespondujícím s chodem levé ruky. Nebude vadit, jestliže soprán pravé ruky de facto nebude v *p* – primární je dosáhnout zpěvnosti a sdělnosti a pokud toto již ovládneme, můžeme to finálně zkoušet i v předepsaném rejstříku. (Předepsané *p* – viz i jeho umístění! - se ostatně může týkat zejména celkově introvertního charakteru skladby a jemnosti doprovodu, nikoli zpěvnosti pravé – ale to již nerozluštíme.) Rovněž tak lze brát s rezervou tempový předpis *Allegretto* – spíš tu asi znamená „dýchat, necourat“ a mnohem účinnější opět bude dosažení zpěvnosti, třebaš v poněkud volnějším tempu, než uspěchané nic.

Po této skladbě by se velice hodilo zahrát skladbu, jež by se velmi dobře mohla jmenovat „Odpověď“, ale Dvořák ji tak nikdy nenazval, vznikla skoro o 6 let později a s předchozí skladbou souvislost vůbec nemá, byť by bylo nanejvýš logické a účinné je hrát obě za sebou, coby analogii např. se Schumannovými Dětskými scénami op. 15 a zdejší dvojicí skladeb „Dítě prosí“ (Bittendes Kind) a Dokonalé štěstí“ (Glückes genug). Proto ji ani nerozebíráme nyní, nýbrž v rámci chronologické posloupnosti⁵.

¹ Uváděno dle Burghauserova katalogu – běžně se uvádí i číslo 128a.

² Václav Šimák, Kukleny u Hradce Králové.

³ Nej kvalitnější faksimile pravděpodobně vyšla před několika lety ve formě „přání do obálky“ formátu A5 – prodávala se např. v Muzeu A. Dvořáka v Praze za 160 Kč, želbohu je už dávno nedostupná a autor disertace ji nevlastní.

⁴ 8. takt zde původně skutečně nebyl a skladba končila 7. taktem.

⁵ Jedná se o *Lístek do památníku Es-dur* (B 158).

Impromptus

patří rovněž mezi názvy, jejichž užití se u Dvořáka (naštěstí jen díky jedné posmrtné edici) neobešlo beze zmatků. Dvořák sám tak nazval dvě skladby: nejprve úvodní číslo cyklu op. 52 z r. 1880 (Dvořákem jako celek nijak nepojmenovaného) a posléze samostatnou skladbu bez opusu, vzniklou na objednávku o tři roky později. Když v r. 1921 připravoval skladatel

Josef Suk (ve spolupráci s klavíristou, skladatelem a proslulým editorem Václavem Štěpánem) vydání dosud nepublikovaných Dvořákových skladeb, nazval jako *Impromptu* dvě další skladby, kterým Dvořák názvy nepřidělil – *Allegretto G-dur* (B 109/4, běžně nyní řazené mezi listky do památníku) a nepublikovanou skladbu *g-moll* původně z *op. 52* (B 110/5), Dvořákem vyřazenou, pravděpodobně pro blízkou příbuznost (i tóninovou shodnost) s výše jmenovaným *Impromptu op. 52 č. 1*. Pod názvem *Impromptu* v této práci rozebíráme první dvě z uvedených děl, neboli skladby s autentickým názvem od Dvořáka – *Impromptu d-moll* (B 129, viz dále) a přirozeně i *op. 52 č. 1* (B 110/1), již analyzované v rámci uvedeného opusu. Jako součást tohoto opusu bylo rozebráno i výše zmíněné za života nevydané *číslo* (B 110/5), zatímco o skladbě *Allegretto G-dur* (B 109/4) již bylo pojednáno v rámci *Listků do památníku*, mezi kterými bývá nyní vydávané.

4.2.5.3 *Impromptu d-moll* (B 129)

Vznik: pravděpodobně leden 1883 (na rkp. cizí(?) rukou napsáno C. G. Röder v Lipsku 16. 1. 1883)

Počet taktů: 193

Rkp.: MČH 1605

První vyd.: první hudební příloha *Humoristických listů*, J. R. Vilímek, Praha 1883, ed. č. 1¹

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1959, Editio Supraphon Praha 1979 (nová kritická revize po znovunalezení autografu), ed. č. H 2850 (*Impromptu – Humoreska*)

Na počátku ledna 1883 sháněl Václav Juda Novotný příspěvky pro nově vzniklou hudební přílohu *Humoristických listů*, kterou redigoval. Obrátil se rovněž na svého velkého přítele A. Dvořáka, jenž obratem vyhověl a již před polovinou ledna² stvořil skladbu, kongeniálně odpovídající zadání a účelu vydání. Je s podivem, že po vydání v příslušné příloze nevzbudilo toto dílko valný zájem, ani po premiéře (pravděpodobně 23. 11. 1884 ve Filharmonickém spolku v Plzni, hrál Heřman Šikl)³ a teprve po r. 1916, poté co je vydal Simrock, bylo vzato po zásluze na vědomí.

Jako by Dvořák chtěl dostát titulu zmíněného časopisu, hned od prvních taktů nám dá nejen vypsanou agogikou najevo, že skladba školometská nebude:



Chce to zkrátka hned od počátku rozpustile tvořit a nebát se přehánět (např. 1. takt „opravdu“ zalýrizovat, tečkované rytmy přetečkovávat, v nebojácně švihnutých počátečních akordických akcentech 6.-7. taktu „zalkat“ vrchol průtahu a odtahovou osminu naopak zkrátit etc. etc.). Repetované tóny se hrají všude dobře, pokud na ně ruku nesevěřme, nevlétneme do nich a vždy si v nich vyměníme prst (platí během celé skladby, jde to opravdu všude). Nezapomeneme vypointovat i závěrečné takty první repetice (leccos je zde jinak krátké a dlouhé, než se na první pohled jeví – byť v „původním“ kritickém vydání toho bylo ještě trochu více)⁴ a se závěrečným arpeggiem nemusíme přehnaně spěchat, hlavně ať prozní (asi s pomocí pedálu). V následném středním dílu úvodní části, coby repetitivní transpozici tématu do paralelní dur,



nezapomínejme odlišit vázání a odskok v tečkovaných rytmech, o střídání prstů při repetování již byla řeč. Mollová počáteční plocha se pak (svou druhou polovinou) ještě vrátí.

Vedlejší téma tepe ve své utajené síle v B-dur:



První takt – kvůli rytmické pregnanci – doporučuji hrát spíše „na 3“, ne „na jednu“, Dvořákovy akcenty to ostatně i naznačují. Pedál zde kvůli staccatovému charakteru a kontrastnosti není vhodný, není ani uveden, vtip vyzní lépe bez něj, i v taktu 40 (kde si

můžeme kvůli pointaci i zabrzdit). Toto neplatí až od t. 53, kde se nálada změní na heroickou a je dobré ji od předchozího průběhu dobře odsadit i nechat čas na rozeznění (tempo se jinak nezměnilo):



Pedálem si přirozeně pomáháme (hlavně kvůli zvuku) i v t. 55-56. Následné takty s arpeggií se hrají bez problémů, pokud se do nich nevřítíme a pomůžeme si pedálem (i toto máme zčásti dynamikou napovězeno):



V krátkosti se pak opět připomene původní vedlejší téma a spojovací oddíl (chtě nechtě připomínající takty před úvodním zazněním tématu 4. věty „Novosvětské“ symfonie)



nás zavede do krátkého návratu k naprostému, pouze skoky levé obohacenému začátku – zde ovšem pozor, abychom nespěchali na žádné velké rozpětí (případně ani v nich)



a všechny obloučky vpointovali, něco je jinak. Konec se náhle změkčí do dur – a nyní teprve následuje skutečný střed skladby (původně s označením *Un poco meno mosso*, ale později škrtnutém):



Zde se od nás bude vyžadovat jak velká vzdušnost, tak hluboký ponor do skladby – kontrast rozpustilý Dvořák versus zbožný Dvořák je tu předestřen opravdu v plné kráse. Obloučků – někde i drobných a nad nimi delší – zde máme opravdu požehnaně a nejlepší bude hned se je dobře, detailně učit, přirozeně v syntéze se zvukem. Ten je zde bez práce s pedálem nemyslitelný a žádný skladatel či editor jej nemůže zcela přesně zapsat – zvukovou výstavbu této plochy může ovlivnit stavba a stav klavíru, akustika apod. Harmonicky patří tato plocha k vůbec nejmodernějším ve Dvořákově klavírní tvorbě (až někam do J. Suka či V. Nováka)⁵ a tónový rozsah levé ruky je zde občas velmi velký, při současných požadavcích na (alespoň zvukově) držený tón. V některých místech a ve vztahu k dynamice bude například (i vzhledem k modernosti) únosné nastolit zvukový opar bez výměny (začátek plochy), jinde si, vzhledem k crescendo, vyměnit možná budeme muset, např. v t. 109-110 nebo 133-134,



(t.109-110)

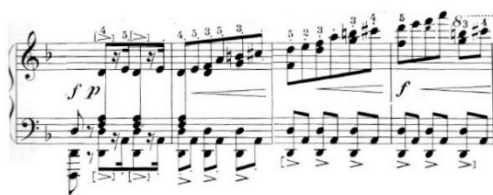


(t.133-134),

mezi 119.-120. taktem vyzní asi nejlépe přivýměna



Čeká nás tu zkrátka detailní práce se zvukem (včetně zvukového odhadu vynášení imitací) i detailní práce na frázování a artikulaci, jež nám postupně musí vejít zcela do krve, aby plocha neztratila dech. (Změnu tempa předepsanou nemá a již svým čtvrt'ovým charakterem vyvolá dojem zpomalení sama o sobě.) Pak už skladba jen přejde do zcela doslovné reprízy oblasti hlavního tématu, vedlejší téma B-dur z úvodu se už neobjeví, pouze z jeho začátku je Dvořákem na konec vytvořena krátká 9taktová, ale dynamickou gradací velmi účinná mollová kóda,



kteřou je dobré naučit se celou nejprve „na tři“ a rytmicky myslet od basy – jinak se tento konec skladby velmi snadno smaže či sevře. Brilantní *accelerando* si můžeme dovolit opravdu až po stoprocentním nastudování.

Impromptu d-moll je opravdu vtipná, až ježatá skladba. Jde velmi dobře do rukou, i všude odpovídajícím způsobem zní. Je třeba ji při hraní maximálně pointovat – leccos máme vypsáno či naznačeno, leckde si můžeme různé vtipky, výrazové stupňování i agogiku s úspěchem dotvářet sami (v repetičích, ale nejen tam, byť některé řetězce taktů (9-32 či střední část D-dur) Dvořák různými znaménky až přehustil. To ale na vtipu neubírá, naopak se zde naučíme pointovat každou myšlenku a na dotvoření nám přitom zbude prostoru dost a dost. V tom se - i díky své dobré zvukovosti – podobá například jedné z předchozích skladeb, *Prestu Es-dur*, je ovšem o dost propracovanější.

¹ Toto první vydání bylo pravděpodobně připravováno dost „v rychlíku“. Nemá smysl vypočítávat všechny různice ve staccatech či naopak obloučcích – zastavme se jen u notových nesrovnalostí. V taktu 7 má toto vydání poslední šestnáctinu *e*¹, nikoli *f*¹ (při opakování v t. 95 má však již *f*¹). Ve 34. taktu má pravá nahoře na tónech *e*² čtvrtku a osminu, bez ligatury! A v t. 106 má pravá na 1. době *a*¹-*e*², nikoli *a*¹-*fis*². Vzhledem ke kontextu a logice se asi opravdu spíš jedná o vydavatelské omyly.

² Původně bylo za relevantní údaj o vzniku považováno a ještě v r. 1959 tak i uvedeno datum na rukopise (viz údaj v úvodu) – ovšem tento přípisek, velmi pravděpodobně cizí rukou, znamená spíš datum odeslání, příp. příchodu do rytební tamtéž. Teprve po 1. vydání kritické edice byl rukopis znovunalezen, zpět zakoupen Muzeem A. Dvořáka a všechny nové poznatky byly zapraveny do 2. vydání kritické edice v r. 1979. Skladba každopádně vznikla již před polovinou ledna 1883 (dle Burghauserova katalogu možná již koncem r. 1882 – to by ovšem znamenalo, že Dvořák dal V. J. Novotnému už hotovou skladbu!) a Dvořák ji věnoval jednomu ze svých nejlepších přátel, Rudolfo Veselému (účetnímu z Chrudimi, otci pozdějšího známého klavíristy a propagátora české hudby Romana Veselého).

³ Plzeňský klavírista a hudební organizátor, též advokát.

⁴ V t. 8 má Dvořák v rkp. *a*¹ na 2. době jako čtvrtovou notu, v t. 36 (repetice téhož) jako pouhou osminu. V 1. vyd. kritické edice je oboje sjednoceno na čtvrtku, ve druhém naopak na osminu. Úplně první vydání této skladby ctí v tomto místě rukopis.

⁵ Některé akordy zde možno zapsat až takto (podle knihy Milan Šolc: Tajemství akordových značek, 5. vyd., Supraphon 1979): t. 103 – $H^{7/5-}$, t. 105 – D^0 , t. 107 – $H^{7/5-/4sus}$, t. 109 – Hmi^7 , t. 113 – $Gis^{7/5-/4sus}$, t. 119 – dtto, t. 129 – D^0 apod.

4.2.5.4 Dumka a Furiant op. 12

měly zajímavou genezi a osud. Hned po prvních Dvořákových návštěvách Anglie se projevil hlad tamějších nakladatelů po skladatelově nové, především komorní tvorbě – a vedle Henry Littletona, majitele největšího vydavatelství Novello, to byl především John William Coates, zakladatel časopisu *The Magazine of Music*, jenž během druhého Dvořákova anglického pobytu (podzim 1884) získal od Dvořáka příslib napsání celkem 6 skladeb (původně se hovořilo o písni, valčíku pro klavír, skladbě pro housle a klavír apod.). Dvořák nejprve poslal tři skladby – jednou z nich byl výše uvedený *Furiant*, jenž skutečně téhož roku ve vánoční příloze zmíněného časopisu vyšel, spolu s *Baladou pro housle a klavír*. Třetí skladbu, píseň „*Kačena divoká*“ na lidový text, však nakladatel pro domnělou náročnost nepřijal, stejně jako Dvořák naopak nepřijal jeho přání, aby místo ní zkomponoval píseň na text „Princezna z Thule“¹. Tím uvázlo veškeré další jednání s Coatesem na mrtvém bodě (již předtím vydavatel docela nepokrytě specifikoval, jak mají jednotlivé skladby vypadat²) – Dvořák pro Coatese nic víc nenapsal³ a *Furiant* připojil k předchozí *Dumce* (původně snad vzniklé o několik dní později – v rukopise u *Furiantu* uvádí op. 12 Nro 1.). Obě skladby, již v definitivním pořadí, pak o rok později vydal F. A. Urbánek.

¹ Původně dvoudílný román Williama Blacka, vydaný r. 1873.

² Viz dopisy Coatese Dvořákovi ze dne 8. 10. 1894 a 3. 11. 1894 (*Antonín Dvořák - Korespondence a dokumenty* 5, str. 448-449 a 455-456).

³ Píseň *Kačena divoká* nakladatel Dvořákovi nikdy nevrátil a od té doby je nezvěstná.

4.2.5.4.1 Dumka op. 12 č. 1 (B 136)

Vznik: září (?) 1884

Počet taktů: 138

Rkp.: MČH 1606¹ (čistopis), 1607, 1608 (fragmenty skic), MČH-SAD 926 (autorem revidovaný opis)²

První vyd.: Album du Gaulois (Paris) Prime 1885, No. 57, str. 234-240; v témže roce F. A. Urbánek, Praha, ed. č. U. 234

Pramenné vyd.: Editio Supraphon Praha 1983, ed. č. H 6676 (*Dumka-Furiant op. 12 – Dvě perličky*)

Formou dumky se Dvořák zabýval průběžně během svého života, je proto přirozené, jestli se k ní vracel i na klavíru. *Dumka op. 12*, původně snad nazvaná *Elegie* (název téměř zcela vyškrabán, ovšem v původním českém vydání jsou tituly oba, *Elegie* písmem menším³) vznikla paradoxně o 8 let později než *Dumka op. 35*⁴ – ovšem nízký opus u Dvořáka není náhodný. Když odmyslíme záměrnou klamavost opusu (aby se vyhnul přednostní nabídce nových děl Simrockových) i možné, byť nedoložené využití myšlenek již starších, soudili bychom u této skladby spíše, že je teprve na počátku cesty, resp. na počátku vyrovnávání se s mocným impulsem a klavírní sazbou velkého Johanna Brahmsa, příp. že zkoušel komponovat bez klavíru a skladbu si posléze příliš nepřehrál - nikoli že období největšího kvasu, co se týče kvantity a rozmanitosti skladeb pro klavír, má už dávno za sebou (a předpokládali bychom tudíž, že se vypsál do jistého mistrovství nejen v oblasti hudební invence, ale i zručnosti stylizace). Hned v úvodních taktech



levá ruka spíše mechanicky přenáší a opakuje, ani dál občas není rozkládání akordů pohodlné. Jediná pomoc je povznést se hned nad všechnu nešikovnost zápisu a hrát skladbu co nejvzdusněji. Tempo zvolit takové, v němž můžeme zadumaně zpívat (toto zadumání bude

střešit všechna crescenda i event. stringenda, přílišný patos náladě dumky nepřísluší) a současně bez překážek plynout. Rytmičné různosti pravé a levé si stačí dobře uvědomit a naučit se u každé zvlášť, problém nedělají. Budeme patřičně prozpívávat a prodýchávat dynamickou škálu, jež jde málokdy do forte a do *ff* vygraduje za celou skladbu jen dvakrát a ne nadlouho. Bude třeba hrát velmi polyfonicky – samotná melodie dumek bývá často prostá, ovšem podbarvující kontrapunkt v téže ruce (většinou o hlas níže, ale ne vždy – např. hned v t. 13-14)



je mnohdy velmi zajímavý a posluchač by jej neměl pracně hledat.

Táhlost hlavního tématu vystřídá převažující staccatovost tématu vedlejšího,



nadto s častými synkopami na 4. osminu – ani ty ovšem nesmějí přehnaně vykřiknout. Záleží na pocitu interpreta, zda původní tempo zcela ponechá a odliší témata pouze výrazem, nebo zda bude tuto plochu cítit pochissimo più mosso. Působivé může být oboje, pokud při první verzi dostatečně vypointujeme vtip staccatových osmin – Dvořákovo pedálové označení je zde více než sporné a v dalších obdobných taktech už skoro nikde ani uvedeno není, nemáme ho ani v t. 23-24 a analogických místech, kde legato i staccato mají být pointovány současně. (Někde zde můžeme v obou rukou využít i klouznutí palce). Po čtyřnásobném zopakování tohoto tématu se opět vrátí hlavní téma, s doprovodem jen nepatrně pozměněným, a bez přerušení přeplyneme do středního dílu v paralelní Es-dur (poněkud evokujícího svět např. středního dílu Romance a-moll op. 21 č. 1 Clary Schumannové),



kde bude muset být náš interpretační přístup ještě mnohem vzdušnější. Ruce si tu občas značně překážejí, lezou do sebe⁵ – zatímco levá si staccato přenáší v pravidelných triolách a musíme si zde jen vyzkoušet nejvhodnější prstoklad (téměř s pocitem, jako bychom vázali), pravá měkce nanáší či spojuje jednotlivé akordy a umisťuje je dovnitř triol, bez jakéhokoli vyražení či plácání⁶. Bez pedálu a světélkování nejvyššího hlasu se tu samozřejmě neobejdeme. Pozor na takty 61-62



- levá má trioly, ale poslední osmina pravé je duolová, stejně jako v t. 69-70. V *pp* nadýchanosti se tato plocha drží značně dlouho, teprve od t. 71 se přes pouhé 4 takty vzepne do *f* a *ff*, zde se 4 takty udrží a přes pouhé dva takty klesne do *p* a pak ještě níže, aby poslední citace tématu (kompletní, osmitaktová) už jen sotva dýchala v *ppp*. I při dynamickém nárůstu nesmíme v pravé začít vyrazet vícezvuky a rozbíjet tah – pouze přidáváme váhu do ruky a paže a tón se při zachování uvolněnosti zintenzívňuje, zatímco levá může sonorněji a nebojácněji dávat jak oktávové basy, tak akcenty, které zde má v t. 71-73 předepsány. Jen tak se nám oblast střední části nedostane do zmateného pochytování not, kde by už na hudbu a přehled o formě čas nezbyl.

Opět bez přerušení přeplyneme do reprízy krajního dílu, kde se obě témata krajní části zopakují prakticky beze změny – jen první z nich zazní chvíli i v levé a oblast druhého tématu se zkrátí a rychle zamoduluje do kódy v hlavní tónině:



Zdá se, že proud bude již dohasínat, ale během několikataktového střídání subdominanty a mimotonální dominanty k ní (t. 124-125)



tempo i dynamika náhle narůstají a gradace se korunuje do šestitaktové reminiscence střední části, kde konečně, byť jen na tři takty, může trůnit docela naplno, extrovertně:



Jak vidno, od čtvrtého taktu závěrečného *Tempo I*. už začne dynamika i nálada opět klesat a kóda definitivně končí tam, kde původně začala.

V *Dumce op. 12* myslí Dvořák ve výsledku opravdu spíše orchestrálně, byť se bezesporu snažil psát pro klavír – úsilí je znát (někde až do „nokturnového“ či „baladického“ Chopina – viz celá úvodní část až do 20. taktu), konečný výsledek už méně, nebo zde musí pianista přinejmenším vynaložit značné i intelektuální úsilí ruce zkrotit, přizpůsobit je notovému zápisu či naučit se nad něj povznést. (Uvedl bych ještě příklad taktů 17-19,



kde levá ruka musí opravdu spíš skákat než vázat, aby se nedřela, a zač. 2. doby v 18., zčásti i 19. taktu vyznívá harmonicky bizarně, což záměr asi nebyl.) Též invenčně je skladba (vzhledem ke Dvořákově úrovni) spíše průměrná – byť je zajímavé, že pokud se pianista nenechá hned od počátku různými nepohodlnostmi či nepřirozenostmi odradit a začne přemýšlet, jak na ně, nakonec se skladbou sroste a zdá se mu náhle o dost lepší než při prvním doteku. Čas od času se skutečně najdou pianisté, kteří mají ochotu do této skladby vrůst, již od dob vzniku (skladba byla věnována nadšené klavíristce Marii Rusové, dceři Dvořákova přítele advokáta Antonína Rusa z Písku, a při premiéře našla nanejvýš povolaného interpreta v osobě Karla ze Slavkovských). A to je dobře.

¹ Již na rukopise je napsáno: „*Dumka*“ pro piano složil a dobročinnému účeli v Paříži věnuje Antonín Dvořák. (Opus není uveden.) Odchytky oproti pramennému i prvnímu českému vydání jsou zcela nepatrné – v t. 3, 13, 38 a 48 je poslední osmina druhé trioly vždy notována jako sexta g^1-es^2 v pravé (v t. 93 kupodivu ne). Osminy v t. 108 nemají arpeggio, druhá čtvrtka t. 44 v pravé je $as-c^1$, noty jsou obloučky rovněž spojeny s dalším taktům a zde už shoda. O sjednocování notace levé ruky ve střední části viz poznámku č. 8.

² Zde poprvé psáno *Dumka (c moll) (a Furiant g-moll) (...) op. 12* – v češtině i angličtině, žádný další přepis tu není.

³ O Paříži zde již není ani zmínka. Dvořák v Paříži nikdy nebyl, ani se tam nechystal.

⁴ I u této skladby se někdy používá podtitul *Elegie*.

⁵ V poněkud menší míře je toto, včetně triolového charakteru, i ve výše uvedené romanci.

⁶ Je zajímavé, že v rkp. i 1. vydání jsou bas a figurace levé ruky notovány 5 různými způsoby (viz uvedené schéma) – pramenné vydání (viz str. 24 Vydavatelské zprávy) toto sjednocuje.



4.2.5.4.2 Furiant op. 12 č. 2 (B 137)

Vznik: září(?) 1884, asi několik dní před *Dumkou op. 12 č. 1* Počet taktů: 146 (vč. Da Capo 228)

Rkp.: MČH 1609 (celé), 1610 (fragm. skici)¹

První vyd.: *Magazine of Music* (Christmas Supplement), London 1884; v Čechách F. A. Urbánek, Praha 1885, ed. č. U. 235

Pramenné vydání: Editio Supraphon Praha 1983, ed. č. H 6676 (*Dumka-Furiant op. 12 – Dvě perličky*)

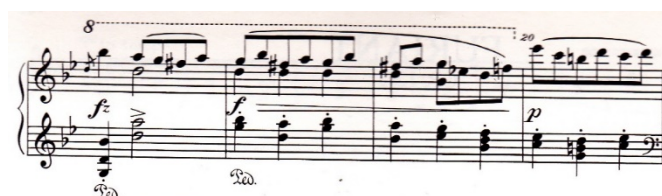
V tomto furiantu (rytmicky skutečně „pravém“, na rozdíl např. od *Furiantů op. 42*) se Dvořák evidentně nechal inspirovat dvěma slavnými skladateli, kteří se proslavili jak orchestrálními díly, tak opusy pro klavír. Začátek svými širokými, pochmurnějšími akordy (úplný počátek je v c-moll, byť ihned moduluje) i rozmachem upomene na Brahmse,



úsměvný kontrast, ovšem v melodicky podobném duchu, zas prozradí vzor Mendelssohna (tentokrát ovšem ne coby autora *Písní beze slov*):



Spojovací úsek (od t. 17) je jakousi syntézou obojího



a všechny tyto úseky, doplněné ještě o dvojhmatovou modifikaci „mendelssohnovsky“ vylehřenější tváře hlavního tématu,



se několikrát zopakují, různě transformované.

Odsazené trio (v rkp. ovšem v levé ruce spojené ligaturou na G s předchozím taktem) v dur je značně prostší a klidnější,



v t. 87 citaci melodie v levé ruce vkusně vyneseme a celkově se snažíme hrát velmi plynule a zpívat hlavně soprán. Pozor na rozmanité frázování, abychom je nesjednotili, leckde možná kvůli němu budeme muset upravit prstoklad. Sřední díl tria, melodicky prakticky zcela totožný, jen postavený na dominantě a imitující téměř dudáckou prodlevu,



hrajeme co nejpovolenějšíma rukama, jinak se nám nepodaří ani *pp*, ani vše pobrat vzhledem k melodii, kterou zde máme ve středních hlasech. Začátek tria se posléze stručně zopakuje a poněkud nepřirozeně přemoduluje do návratu hlavního tématu furiantu,



abychom se po 8 taktech vrátili *Da Capo*² na úplný začátek a celou mollovou část furiantu beze změn a bez kódy zopakovali.

V této skladbě (věnované opět Marii Rusové – alespoň v tištěných notách od Urbánka, stejně jako u předchozí skladby) se naplno projevila jak Dvořákova znalost výše uvedených skladatelských vzorů, tak bohužel i nedostatečná zkušenost a rutina sólového klavíristy. Dvořák zde doslova, díky neobratné a nepraktické stylizaci, napsal příliš mnoho not a je nyní na interpretovi, aby i přes všechny tyto základní překážky vše technicky pobral a dosáhl vzletu. Základní téma, či spíš motivek pravé (levá ruka v celé skladbě stále skoro jen doprovází) je třeba hrát v celku důsledně „na jednotah“, jako bychom oblouček pomyslně cítili až do třetího akordu, před kterým se nesmí ruka sevřít. (Nesmí ji samozřejmě z této suverenity vychýlit ani nástup levé, ruce tu doslova dýchají spolu.) Čtvrtý takt (a analogicky i 8.) si vtipně vypointujeme rytmicky, neutěci nám pomůže i dodržení předepsané dynamiky. Na obdobný jednotah hrajeme i od 9. taktu – zde nám navíc od stresu může pomoci velmi lehce rytmuující levá ruka, hlavně basy jsou pro rytmickou oporu důležité. V t. 11 je praktické si mezi 1.-2. dobou trochu zvolnit a do následného rychlého seběhnutí oktáv se odrazit malým akcentem (pomůže i levá). Obdobně si pomůžeme i v t. 15-16,



tady si ovšem sextu spíše v klidu připravíme, než abychom ji švihli shora, a ke konci sext nezrychlíme. Již zmíněný spojovací oddíl (od t. 17) se váže dle předpisu docela dobře,

můžeme si něco i přehodit z pravé do levé, čemuž se téměř s jistotou nevyhneme ve 47. taktu,



kde pokud chceme poctivě vázat, musíme asi es^3 převzít do levé, pokud nechceme v pravé z as^2 na g^2 klouznout. Ve dvojhmatové modifikaci témat (poprvé 25. takt) je dobré vyměnit prst na repetovaných tónech, kde to jde – toto nakonec můžeme praktikovat i v taktech č. 9-10 a na analogických místech, pokud máme dostatečně velkou ruku.

Otrlejší pianista samozřejmě může zkusit řešit nepohodlí ve skladbě ještě jinak. Ve 2. osmině 1. taktu (a analogicky všude jinde na podobných místech) stačí zahrát jen vrchní tercii, příp. může být zredukováno i arpeggio na třetí době 4. a 8. taktu. V 9. a dalších taktech stačí po dvou osminách zahrát jen vrchní notu, oktávu ne, ze sext v 15. taktu pak vzít vcelku jen první (1.-5. prstem) a ostatní spodní tóny pravé vynechat. (Sexta v 16. taktu se ovšem zahrát musí.) O možnosti přehazovat z levé do pravé od 17. taktu jsme už hovořili, ojedinělá vynechávka se ztratí. 25.-26. takt a analogická dvojhmatová místa je lepší upravit si v duchu taktu 1, nikoliv 9. Střední část skladby je mnohem snazší, v ploše s dudáckou prodlevou samozřejmě nemusíme dlouhé tóny držet zcela do konce.

Uvádím tento příklad jako exemplární důkaz, jak stačí drobné retuše, jež v ohnivém tempu (a to *Vivace* je!) pravděpodobně ani cvičené ucho nepostřehne (nakonec, kdo tuto skladbu zná?) – a cvičení skladby (sice nepřiliš hluboké, ale melodií i náladou docela chytlavé) se náhle stane nejméně z poloviny snazším, i všechny efekty se pointují o to lépe. Skladba by si pro svoji výrazovou vděčnost, neproblematičnost a náladový drive zasloužila být uváděna a tato objektivně téměř nepozorovatelná zlehčení by jí k tomu mohla dopomoci.

¹ Údaj uvedený v Burghauserově katalogu o MČH-SAD 926 se bohužel nezakládá na pravdě - je zde v notách jen *Dumka*.

² V rkp. původně bylo *Da Capo al Segno* ~~X~~, ale *al Segno* bylo přeškrtnuto a nahrazeno *al Fine* (jež ovšem ani v průběhu skladby nikde uvedeno nebylo). Přípis *ma senza replica* (viz pramenné vydání) v rkp. není.

4.2.5.5 Humoreska Fis-dur (B 138)

Vznik: pravděpodobně 1884¹ Počet taktů: 168 Rkp.: MČH 1611, MČH-SAD 917, 918²

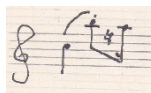
První vyd.: Velebín Urbánek, Praha (pravděpod. 1884), ed. č. V.42.U. (in: *Pianoforte I.*)

Pramenné vydání: SNKLHU Praha 1959, ed. č. H 2850 (*Impromptu – Humoreska*)

O rok později než J. R. Vilímek svou hudební přílohu Humoristických listů začal vydávat Velebín Urbánek sbírku klavírních skladeb *Pianoforte*³ a hned v 1. sešitě vyšla Dvořákova *Humoreska Fis-dur*, nikterak nesouvisící s pozdějšími *Humoreskami op. 101*, ovšem rozhodně je nedevalvující. Skladba má skutečně úsměvný, poskočný charakter



a hned od počátku si všimněme Dvořákem předepsaných frázovacích obloučků. Při nedbalém čtení by nás skladba snadno svedla k interpretaci



Autorův předpis se však snažme respektovat a noty spojené obloučkem skutečně poutivě, lehkým švihem svažme, zatímco noty bez obloučku lehce odskočme. (Staccata zde nikde vyznačena nejsou, vyznačeným pedálem si samozřejmě pomáhat budeme.) Občasné spojení not obloučkem přes celý takt v levé ruce (t. 10, 25, 34-36) zřejmě omyl není, dlouhou první notu poněkud zdůrazněme. Rovněž dynamického plánu se v základních rysech držíme – poprvé je melodická plocha celá exponována v *p*, zatímco podruhé (od t. 21) v *pp*, ale ke konci s crescendem a následným navrácením. Rytmicky samozřejmě – kvůli vtipu – cítíme charakter hudby „na 2“, ne „na 1“, to ostatně na počátku naznačil svými akcenty i sám Dvořák. Při opakování od 21. taktu, kde již akcenty nevyznačuje, můžeme i my tento aspekt zrušit, přestože aspoň podprahová pulsace „na 2“ zůstane i zde.

Od taktu 37 nastupuje díl *b*, jakoby vystřižený ze Schumanna:



Typický schumannovský rytmus (nejvýhodnější pomocné slovo je asi „ex-celence“) i orchestrální sazba vytvoří zcela kontrastní oddíl – zatímco v dílu *a* byla základem líbeznost, laškovnost, zde je to (při zachování původního tempa) naopak strojovost, účinně podpořená jak změnou dynamiky na *ff*, tak různými subity, nejprve *fp*, později *fz*. Pedál zde (až do vypsání da capo návratu samotného závěru skladby – od t. 125) nikde není psán, přesto však pravděpodobně větší zvukovosti a rytmického odpichu dosáhneme, jestliže vždy pedálem podpoříme první akord ve dvoutaktí, ovšem tak, aby pomlka byla zřetelná⁴. V taktech 51-57 Dvořák dokonce vůbec poprvé vypisuje staccata v pravé (a v t. 54-57 i levé), pravděpodobně aby dovyznačil kontrastnost celého dílu před nepřerušným navrácením druhé části motivické plochy z dílu *a*.

Následuje periodicky členěná zpěvná část v základní tónině D-dur, svým charakterem sloužící coby trio v tanci:



I tato část je svým melodickým rozklenutím a instrumentální sazbou (zde nejvíc připomínající dechový kvintet) velmi inspirována světem Schumannových klavírních děl, třebaže např. Berkovec⁵ zde primárně vnímá svět varhanních preludií. Každopádně se zde jedná o inspiraci lyrikou, nikoli rytmičností, jež celé skladbě dosud dominovala – a samozřejmě máme na zřeteli zejména kantilénu. Neboli, tato plocha rozhodně nepochoduje po dobách a často naopak budeme slučovat a mezi sebou přeplyvat celá dvoutaktí. Dost podrobně tu máme autorem naznačenu dynamiku, často i s drobnými crescendo a decrescendo, někdy i s příkrými rozdíly – vždy však musí být nesena jednotlívým tahem a ne školometskou strnulostí. Základem je pochopitelně legato v sopránu a patřičně zvukově uměřený doprovod i tah v levé, aby se nám skladba „nerozdupala“. Pro zpěv kantilény pochopitelně bohatě využíváme synkopického pedálu (napsán zde není, ale bez něj

plynulého legata nedosáhneme), občas můžeme některou harmonicky zajímavou dobu zdůraznit nebo si na ni počkat či na ní spočinout (něco ostatně svou podrobnou dynamikou Dvořák i naznačuje), ale vždy se zas do tahu musíme včas vrátit. Pokud máme občas v levé ruce arpeggia, je i z tohoto důvodu praktičtější brát je před dobou a nejnižší notu (zde vlastně téměř působící jako průchod) zachytit do pedálu.

Celá 1. stránka skladby (díl *a*) se posléze beze změn opakuje, pouze je nastavena 12taktovou kódou, která již akord Fis-dur neopustí a téměř před závěrem jej rozklene (s pomocí předepsaného drženého pedálu) téměř přes celou klaviaturu.

Skladba (premiérována pravděpodobně 22. 10. 1892 dr. L. Scheinerem v Jičíně)⁶ není obtížná, dobře by si s ní poradily i zručnější vyšší ročníky ZUŠ, pokud mají v kontrastních dílech patřičný nadhled. Pro tuto hráčskou i posluchačskou přístupnost by se mohla hrát mnohem častěji, je trochu zapomenuta.

¹ Burghauser uvádí ve svém *Tematickém katalogu* následující zpochybnění doby vzniku: „Zatím se nepodařilo zjistit, zda v literatuře uváděný rok vydání 1884 (a tím asi i rok kompozice) odpovídá skutečnosti; podle jiných, rovněž nepotvrzených údajů se Velebín Urbánek osamostatnil k vydavatelské činnosti až teprve několik měsíců před svou smrtí (26. 8. 1892). V takovém případě by se obě nejistá data mohla posunout do doby podstatně pozdější, již možná odpovídá výrobní číslo lipské rytebny Engelmann u. Mühlberg, které je 11729.“ O zmatku svědčí i vydavatelská zpráva v kritické edici, kde ve zmínce o pramenech je jako předloha ke kritickému vydání uváděno vydání z r. 1884, ovšem od F. A. Urbánka, pod edičním číslem U. 1559. (Jarmil Burghauser, současně spolueditor krit. vydání této skladby, ovšem v později vydaném *Tematickém katalogu* toto vydání neuvádí.) Sám Velebín Urbánek píše v dopise 20. 8. 1891 Dvořákovi: „Dovoluji si Vám oznámiti, že koncem září opustím závod svého bratra (Fr. A. Urbánka – pozn. TV), abych si založil svůj vlastní podnik, který záležitosti bude ve vydávání skladeb českých skladatelů (...).“ Čsp. Dalibor 1892, roč. XIV. uvádí v čísle 15-17 z 26. 3. na str. 124 údaj, že „právě zahájil samostatnou činnost co pořadatel koncertů a nakladatel hudebnin“, zatímco v nekrologu o půl roku později (č. 37-38, str. 298-299 zmiňuje, že založil vlastní nakladatelství 30. 9. 1891. (Viz též *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty 6*, Editio Supraphon Praha 1997, str. 302-303.)

² Č. 917 obsahuje úvod, č. 918 kódu a č. 1611 zbytek skladby – teprve takto dohromady je skladba kompletní. Skica úvodu obsahuje prvních 22 taktů skladby, ale bez jakéhokoli pedálu. *cis*² v pravé na počátku 14. taktu je asi omyl, má být *ais*¹ – jak také bývá všude sjednocováno. Rukopisu (MČH 1611) chybí úvod (t. 1-10) a závěr skladby (t. 161-168). Ve skice závěru (č. 918) pedál máme.

³ Toto album mělo být českou analogií sborníku *Piano forte*, jenž počal vycházet r. 1847 ve Stuttgartu pod vedením samotného F. Liszta, za účelem reprezentativního výběru klavírních novinek (i od tenkrát slibných českých skladatelů – mj. A. V. Ambros, A. Dreyschock, J. B. Kittl, J. Schulhoff, B. Smetana, K. Wehle a další), na rozdíl od edic chrlicích hudební brak. Redaktory „české mutace“ byli Josef Jiránek, Jindřich Káan z Albestu a Hanuš Trneček. Jejich 1. číslo přineslo 10 skladeb dodnes ne zcela zapomenutých skladatelských jmen (Smetana, Dvořák, Fibich, J. Jiránek, Káan, Knittl, Kovařovic, Malát, Rozkošný, Trneček), druhé číslo už vedle

dosud známých jmen (Saint-Saëns - !, K. Bendl, E. Chvála, O. Nedbal) přineslo osoby téměř nebo zcela dnes zapomenuté (Jos. Nešvera, R. Nováček, A. Praus, Jos. Příbík, Jul. Rauscher) a další osudy tohoto sborníku již v historii mizí. Vydání uvedené *Humoresky* se ve svém znění téměř zcela shoduje s pramenným vydáním, jen takty 5-36 jsou zde označeny *Da Capo*.

⁴ V dochovaném rukopisu (MČH 1611) pedál není vůbec nikde, ovšem začátek a coda chybí – a jako předloha k rytbě pravděpodobně nesloužil.

⁵ V předmluvě ke kritickému vydání skladby.

⁶ Další možná indicie až pozdějšího vzniku (a vydání) skladby.

4.2.5.6 Dvě perličky (B 156)

Vznik: dokonč. 11. 11. 1887

Počet taktů: 49 (vč. Da Capo 74), 40 (vč. Da Capo 64)

Rkp.: České muzeum hudby Praha, zatím nekatalogizováno – přírůstkové číslo 1/2000¹

První vyd.: F. A. Urbánek, Praha 1888 (*Mladý český pianista. Sbíрка velmi snadných skladeb pro piano na dvě ruce* – sešit č. 7), ed. č. U. 403

Pramenné vyd.: Editio Supraphon Praha 1983, ed. č. H 6676 (*Dumka-Furiant op. 12 – Dvě perličky*)

Následující dvě drobné skladby patří mezi ty, jež by asi nikdy nevznikly, nebýt konkrétní objednávky nakladatele – ovšem díky tomu máme v oblasti instruktivní tvorby od Dvořáka skutečné „perly“. Nevíme, zda (velmi vhodný) souhrnný název pochází od autora či vydavatele (na rukopise bylo napsáno *Dva kousky pro malého pianistu* a skladby byly prohozeny) – důležité je, že tato dvojice skladeb je od počátku znovu a znovu vydávána, z klavírních děl (vedle slavné *Humoresky*) zdaleka nejvíce. Děti skladbu pravděpodobně i premiérovaly – první dochovaný údaj o provedení pochází z koncertu hudební školy 24. 2. 1889 v Dvořákově milované Olomouci-Žerotíně.

¹ Rukopis obou skladeb byl objeven až v 90. letech minulého století v soukromém majetku (sbírka velkého sběratele Václava Nejedly) a první veřejná zmínka o něm vyšla z pera Miroslava Nového v časop. *Hudební věda* 2003, roč. XL, č. 4 v článku *Neznámá Dvořákiana* (str. 403-405).

4.2.5.6.1 Do kola!¹ (B 156/1)

Náladu skladby udává hned typické úvodní čtyřtaktí kvapíkovitého charakteru,



jež se dle formy *aba'* (po osmitaktích) jen mírně variuje či prakticky doslova opakuje, přičemž rytmický charakter se nikde nemění. (Zajímavé je, že někdy v této době píše a vydává Dvořákův přítel Karel Bendl písňový cyklus „Skřivánčí písně“², kde č. 19, nazvané „Na zahradě“, začíná slovy „Do kola, do kola“, v rytmu stejném a v prvních dvou taktech se i melodicky podobají.) Rovněž dynamický plán je stavěn velmi prostě a přehledně: *f* (2 takty), *p* (2 takty), opakované čtyřtaktí *dtto*, *f* (4 takty), *p* (4 takty), *pp* (modulující repríza začátku³ – 4 takty) a poslední 4 takty jsou uvozeny pouze označením *fz* – většina interpretů asi zvolí opět vesele silnou dynamiku, byť ojedinělé *fz* v rámci pokračování předchozího *pp* má rovněž svůj vtip a účinnost. Nadto, mezi takty 9-25 je repetice, která samozřejmě nemusí být provedena dynamicky zcela stejně, příp. takty okolo prima či seconda volty mohou být crescendy či decrescendy různě dotvořeny.

Základním rysem a požadavkem celého prvního dílu skladby je samozřejmě rytmičnost. Tu podtrhává jednak označení u levé *sempre staccato* (důsledně krátké osminy)⁴ a ještě důležitější *ben marcato* u pravé s rozlišením skutečně dlouhých, neodbytých a velmi často akcentovaných čtvrtek oproti ostrým osminám ve staccatu. (Jediné předepsané staccato u čtvrtkové noty v pravé je na zač. 8. taktu.) Pro dosažení odvážané tanečnosti je samozřejmě navýsost praktičtější cítit rytmický puls „na 2“, podporují to i časté akcenty v polovině taktu – hrát skladbu „na 1“ může jen opravdu velmi zběhlý hráč, jenž v rámci tohoto cítění skrytou pulsaci ohlídá a nenechá se velmi snadno svést k přejíždění. Naproti tomu, ostrost a vtip staccata vyzní především zásluhou melodicky vedoucí pravé, zatímco levá obsluhuje hlavně „podprahovou“ pulsaci (je především kočím, který pohání koně). Nátryly na začátku úvodního taktu každého čtyřtaktí (ve vydáních důsledně vypsané, v rkp. naopak nevypisované) možno hrát před dobou i na dobu, samozřejmě jednotně. Záleží hodně na pohodě hráče (v tomto případě především dítěte), zda bude předsazení doby stíhat nebo ne, stejně tak jestli dá s učitelem přednost efektnímu „zavrčení“ ozdoby (pak bude hrát asi na

dobu a rychlost nátrylu si příslušně zvolí) nebo zdůrazněnému, táhlému protažení čtvrt'ové noty (a pak bude velmi pravděpodobně hrát před dobou). Důležité je též nikdy neutéci v konci posledního taktu před ozdobou, kde levou ruku „nic nedrží“ – jinak si následnou ozdobu jen těžko bez stresu připravíme.

Od taktu 26 nastupuje prakticky bez přerušení střední díl skladby, dle zákonitosti obdobných tanců zpěvnější, vystavěný klidnými vázanými čtvrtkami:



Přestože změna tempa není psána, můžeme s ním samozřejmě trochu povolit, aby zpěvnost nebyla udýchaná. Rozhodně by však tento díl neměl ve funkci tria vyznít staticky. Dynamicky je tato část zklidněná, měkká, autor zde kromě úvodního *p* nic nenaznačil. Zato však bohatě tento díl nafrázoval různými obloučky, které se leckde v obou rukách zcela neshodují (viz výše uvedený příklad)⁵. Značně řemeslný hráč si samozřejmě může obloučky všude sjednotit shodně po dvojtaktích – mnohem umělecky poctivější však bude pečlivě si frázování vypracovat a doslova si pohrát, jednotlivé motivky vychutnat a prodýchat i se úsměvně pocvičit v nezávislosti rukou. Pokud nám nakonec toto vejde do krve a finálně tento díl prodechneme jednotícím tahem (nikoliv pochodem!), skladba ani zde nebude znít školometsky a nerozdrobí se.

Následuje doslovné *Da Capo* prvního dílu skladby, kóda zde není.

Skladba *Do kola!* je u dětí značně oblíbená, vyžije se hlavně ten, kdo je dobrý rytmik a technik – tempo můžeme samozřejmě přizpůsobit schopnostem jednotlivce. Ani střední díl většinou nedělá přednesové problémy, nebo aspoň celkové vyznění dobře provedeného prvního dílu nenaruší.

¹ V různých vydáních není jednota, zda vykřičník ano či ne - Burghauserův katalog jej neuvádí, ovšem pramenné vydání i 1. vydání ano. V rukopise je název *Do kola* (bez vykřičníku) připsán pravděpodobně cizí rukou.

² První vyd. Otto 1886/88, text je od J. V. Sládka na podkladě stejnojmenné sbírky básní pro děti.

³ Původně měly i t. 17-20 mít tóninově doslovnou reprízu, nikam nevybočovaly – až později Dvořák místo přepsal.

⁴ Rukopis i 1. vydání tečky v levé vypisují. V t. 9 nemá v rkp. pravá na osminách tečky, v t. 10 ano – pramenné vydání to má naopak, 1. vyd. má tečky v obou taktech.

⁵ Situace s obloučky v triu není zcela přehledná a jednoznačná. Oblouček mezi t. 45-46 je sporný – v rkp. není přetahován přes takt (na rozdíl od rozhraní t. 42-43, kde evidentně ano). Naopak oblouček z t. 28 možná začíná už na poslední době 27. taktu. V taktech 36-39 není levá členěna obloučky, naopak v 31. a 40. taktu pravá ve všech vydáních v polovině taktu odsazuje, rukopis to nemá. A v posledním taktu tria má levá v rkp. tečky, což nikdo neuvedl.

4.2.5.6.2 Dědeček tančí s babičkou (B 156/2)

Zatímco u předchozí skladby je taneční forma víceméně jasná, u druhé skladby¹, rovněž formy da capo bez kódy, s poměrně neutrálním tempovým označením *Allegretto grazioso*, můžeme být trochu na rozpacích. Rovněž pedagogové se neshodnou, jestli hlavní přízvuk hned v počátečních taktech



má být na 1. nebo až 3. dobu. Dvořák sám nic nenapovídá, ostatně ani u slavných Slovanských tanců nám o tanečních formách nic přímo nepíše a někdy ani nenaznačuje. Pokud vyjdeme z faktu, že žádné akcenty zde ve skladbě nevyznačil (což samozřejmě zcela směřodonné také není), pak bychom se klonili spíše k ländleru neboli sousedské. Určitým vodítkem (ale třeba ne zcela autentickým) může i být, že na titulní straně zmíněného alba (ale nikde jinde) je jako název skladby uvedeno právě a jen – Sousedská. Tedy nikoli třeba mazurka, a rozhodně by neměly být první dvě doby posluchačem vnímány jako zdvih.

Rovněž v této skladbě se vyskytují nátryly, na rozdíl od předchozí „perličky“ nevypsané, nýbrž znázorněné značkou nátrylu. Protože v taktech 9-10 a 13-14 nátrylu předchází šestnáctiny,



bývá pohodlnější nátryl na dobu, jinak téměř žádné dítě nestíhá nebo nátryl nevyzní, zanikne. Správně pregnantně nátryl vyzní samozřejmě až ve 64tinách, eventuální 32tiny lze zvolit spíš jen jako mezistadium, než si zvykneme. Analogicky vyřešíme nátryl i v taktu 7 a 23:



Takty, v nichž probíhají šestnáctiny v levé ruce, budeme asi (až se je naučíme) cítit spíš „na 1“ (na přízvuku nezáleží), abychom hned zpočátku dosáhli vlácnosti tance a skladbu nerozdrobili strnulostí. Jedná se o takty 1-2 a 5-6, zatímco v t. 3-4 můžeme (ale nemusíme) podškrtnout jednotlivé doby a takt 7 coby zakončení první fráze po podškrtnutí přímo volá. Kontrastně durový úsek (motiv se jinak nezměnil), tvořený takty 9-16, vyzní přesvědčivěji „na tři“ (nejen díky výše uvedeným nátrylům), repríza mollového začátku je doslovná. Frázovací obloučky jsou v notových vydáních téměř důsledně po taktech, jen v závěrečném dvoutaktí celé úvodní části (t. 23-24) máme oba takty spojeny. Vydavatel pravděpodobně omylem hned v 1. taktu nedotáhl v pravé ruce oblouček až do 3. doby – přestože Dvořák obecně velmi rád nejrůznější odchylky při vyznačení obloučků prováděl, zde to v rukopise nemá, naopak v levé ruce počáteční *g* s dalšími notami obloučkem nespojuje (není to omyl, ve 2. taktu má totéž). Takty 3, 6, 34, 36 a 39-40 v rkp. žádný oblouček nemají, v t. 17 jej nemá levá. Dynamiku vypsál Dvořák dosti podrobně, základní označení, na rozdíl od první skladby občas doplněné častými crescendy i decrescendy, mění po čtyřtaktích. Zajímavé je, že zatímco v úvodní mollové náladě má dynamické schéma *p* (2 takty) – *cresc.* (2 takty) – *mp cresc.* (2 takty) – *dim.* (2 takty), při návratu (t. 17-24) má *pp* místo *p* a *mf* místo *mp*, podruhé tedy chtěl dynamiku vyhrotit trochu více. (Jako by dědeček s babičkou napřed jen opatrně našlapovali a teprve postupně se do tance dostávali...)² V kontrastním středním osmitaktí B-dur použil terasovitý rozdíl *f-pp*, vždy jen s malým stažením na konci řádku.

Značně odlišný charakter má 16taktový střední díl celé skladby. Již úvodní takty



nás uvedou do zámeckého sálu nebo obřadní síně, frázovací obloučky jsou značně zredukovány a dynamiku zde máme téměř důsledně terasovitou, byť jedno decrescendo je před závěrem naznačeno³. Jako by zde autor primárně slyšel zvuk cembala... Ostatně, při citlivém rejstříkování (a trochu bohatší dispozici rejstříků) by skladba nezněla ani na tomto nástroji špatně a ani absence crescend a diminuend by příliš nevadila.

Skladba se hraje ještě častěji než předchozí – a obě společně tvoří nejhranější Dvořákovy skladby na hudebních školách (vlastně jediné obecně známé a hrané skladby od Dvořáka, vydávané *pro děti* a též skutečně pro děti vhodné). Čím je interpret vyspělejší, tím víc samozřejmě budeme chtít předeepsané frázování (aspoň tam, kde je nesporné), dynamické rozdíly (ty jsou víceméně jasné) a budeme se snažit vystihnout taneční puls a dech, aby se skladba nedrobila. V taktech, kde šestnáctiny probíhají i v levé ruce, dáme samozřejmě pozor, abychom poslední šestnáctinu nevyrazili, musí zůstat doprovodem. Jinak je celá skladba stylizovaná tak, že ve sféře melodie-doprovod interpret problémy naprosto nemá.

¹ Původně ovšem první – a název žádný neměla.

² V rukopise má ovšem 5. takt *mf*, ne *mp* - a 33. takt buď naopak *mp*, nebo byl původně *p* a Dvořák bez škrtání přepsal na *mf*. A pod levou ve 26. taktu má rkp. *crescendo*.

³ Závěr byl původně ještě o 2 takty delší – ale pouze ve formě sestupu *a1-g1*, s doprovodem dominanta-tónika. Dvořák tento „přílepek“ přeškrtnal zcela správně.

4.2.5.7 Lístek do památníku Es-dur (B 158)

Vznik: 21. 7. 1888

Počet taktů: 11 (bez repetice), resp. 16 (s repetice)

Rkp.: nezvěstný, opis MČH-SAD 925.¹ Též opis Otakara Šourka

První vyd.: Editio Supraphon, Praha 1973, ed. č. 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*)

Pramenné vydání: dtto

Druhá nejkratší Dvořákova skladba se zachovala jen ve dvou opisech. Především je to exemplář od neznámého pisatele v pozůstalosti Ot. Šourka (viz signatura MČH-SAD), včetně snad autentického přípisu „Do památníku napsal v Písku dne 21. 7. 888 Antonín Dvořák“. Na rubu je tužkou napsáno v pravém horním rohu „Z daru O. Nebušky?“ a úplně dole pod notovou osnovou zápis jinou rukou: „Domnělý rukopis Dvořákův. Je to však patrně opis Dvořákova rukopisu, pořízený soudním radou Ant. Rusem v Písku, věnovaného jemu nebo jeho dceři Marii, pozd. provdané Bohdanecké, k němuž Dvořák častěji do Písku jezdíval.“ Druhý opis, pořízený samotným Otakarem Šourkem, je (dle vydavatelské zprávy ke kritickému vydání a Burghauserova katalogu) v podstatě shodný, obsahuje však za slovy „Do památníku“ iniciály K. H. – ovšem vypátrat nositele těchto iniciál nebo vlastníka památníku či památník samotný se bohužel už nikdy nepodařilo.



Lístek do památníku Es-dur je asi nejjednodušší Dvořákova klavírní skladba vůbec, s dostatečně zřetelnou náladou, byť tu Dvořák přímo napsal jen dvě crescenda - ovšem hned v prvním taktu máme všeříkající pokyn „vroucně“. Interpretačně je tu pouze zapotřebí aspoň elementárně ovládat (nebo se na této skladbě učit) umění doprovázené kantilény – tzn. zvukově vyvážený poměr melodie-doprovod (zde důsledně pravá-levá) a pojem tahu, tj.

zcela volná ruka v zápěstí a lokti a „nevymačkávat“ každou notu, zde zejména čtvrt'ové noty v pravé a osminové v levé. Ve vícezvucích je důležité primárně cítit melodii a soprán, bez svírání ruky (v případě potřeby si i zde názorně rozložit, co je melodie a co doprovod), zejména pak toto dodržet, i když přenášíme ruku na trojzvuk (na začátek t. 6-8, resp. 9-10) – vnitřní klid při přenosu a následné zaboření se do akordu a neutíkání z něho nás stresů spolehlivě zbaví. Základní jednotkou cítění a pulsace poté, co „načteme“ skladbu, by zde měl být 1 takt u dospělého a nejméně půl taktu u dítěte, to vše navíc prostoupeno jednotcím dechem celé skladby. Rovněž pedalizace zde může být velmi jednoduchá a přehledná (v opise žádná není) – pokud úvodnímu, nejhlubšímu tónu v levé ruce dáme patřičnou znělost (aniž bychom museli dávat přímo „zvon“, zejména ne v každém taktu) a zbylé tóny zahrajeme jemně, jen jako dech, zatímco pravá patřičně zpívá, můžeme pedál směle střídat jednoduše po taktech. Můžeme samozřejmě měnit pedál nebo „přivyměnit“ i v polovině taktu, nebo tyto druhy pedalizace dle citu a sluchové kontroly střídat – tak, abychom celkový tah a znělost nenarušili. Pedál na celý takt můžeme vzít i v 8. taktu, ovšem pokud v něm chceme 3. a 4. dobu lépe vypointovat a trochu na nich spočinout, bude lepší na těchto dobách pedál měnit. Něco obdobného můžeme provést i v úplně posledním taktu, ovšem zde k pointaci může stačit jen lehké zdůraznění začátku 3. a 4. doby bez výměny – jsme stále na jednom akordu a zvuk závěrečné sexty v pravé ruce (v celých notách) by se ztratil. Naopak je žádoucí (byť ne striktně nutné) vyměnit v předposledním taktu i v jeho polovině, abychom barevně odlišili košatost mnohozvuku vedle prostého souzvuku následné sexty.

Škoda, že děti hrají tuto milou a neproblematickou skladbu tak málo – přesněji, ještě jsem se s ní u dětí nesetkal. Je to jen tím, že příliš se o této skladbě neví a do žádného sborníku – nebo aspoň edice - skladeb vhodných pro děti nikdy nebyla zařazena?

¹ Tento opis oproti tištěnému vydání nemá ligaturu v pravé v 8. taktu a v taktech 7 a 10 jsou trioly odděleny obloučky, ale jinak neoznačeny – znamená to tedy, že zde obloučky znamenají jen znázornění triol, bez dalšího „vázacího“ významu? (Jinak Dvořák nikde obloučky nemá, všechny byly doplněny editory, což je hranatými závorkami pečlivě označeno.

4.2.6. Opus summum zralého Dvořáka - Poetické nálady op. 85 (B 161)

Vznik: 16. 4. – 6. 6. 1889

Rkp.: MČH 1614¹

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9245, 9246, 9247

Pramenné vyd.: SNKLHU 1955, ed. č. H 338

Uplynulo již téměř desetiletí od „klavírně-eruptivních“ let 1879-1880, i poslední klavírní skladby závažnějšího zaměření (*Dumka – Furiant op. 12*)² vznikly už před 5 lety. Přestože Dvořák v mezidobí na klavír nezapomíná a tvoří především skladby (ať již trvale oblíbené nebo dosud nezaslouženě opomíjené) vhodné zejména pro mladé interprety, závažnosti či hlubší ponor v těchto dílech nehledejme. Jako by sbíral síly k dalším vrcholným opusům z této oblasti – a rovněž už se nenechá tísnit časem a stále stejnými komerčními požadavky nakladatelů, již dobře zná svou cenu a své umělecké krédo a růst nehodlá rozměšňovat. Není ani imunní vůči velkému rozšíření programní hudby v té době – byla zde už dříve, ale nyní, v době novoromantismu, se rozvíjí o to dychtivěji, ve velmi širokém spektru, od pouhé záliby v nejružnějších názvech a jednotahovém nahození základního charakteru až po vytvoření a sledování děje ve skladbě krok za krokem. Tak, po dramatické orchestrální předehře *Husitská* (1883) a na zač. dalšího roku dokončeném čtyřručním klavírním cyklu *Ze Šumavy op. 68*, vzniká v první polovině roku 1889 v Praze a Vysoké u Příbrami třináctidílný cyklus, o kterém sám Dvořák píše nakladateli Simrockovi dne 19. 5. 1889³ (v počtu částí se ovšem spletl): „(...) v nejbližší době budu mít něco hotového pro samotný klavír (dvouruční), což Vám snad nebude nepříjemné. Budou to kusy, které se Vám, jak se domnívám, určitě zalíbí, protože jsem si dal na nich velice záležet. Bude to 12 kusů, tedy dva sešity (ne-li tři)⁴, protože některé jsou rozsáhlejší. Každý kus bude mít titul a má něco vyjadřovat, tedy do určité míry programní hudba, ale v Schumannově smyslu; a hned musím poznamenat, že nezní schumannovsky. Doufám, že s tím budu hotov v polovině června a pak (...) přijedu a přehraji Vám je, na což kladu důraz“⁵. Ve druhém z aspektů charakterizuje Dvořák cyklus opravdu dobře - inspirace samotným Schumannem zde en gros příliš nehledejme, té se Dvořák zhostil v mnoha skladbách předchozích, ostatně i v další klavírní tvorbě jí nalézáme už relativně méně. Docela správný je i popis charakteru přítomné programní hudby – ve smyslu, že žádný konkrétní děj tu ve skladbách nemůžeme sledovat (třebaže u Schumanna

toto zcela vždycky neplatí, například v některých číslech jeho *Phantasiestücke* op. 12)⁶. V tomto se Dvořák dostává na další stupeň vývoje až v orchestrální předehře *Othello* (1892) a zejména pak v symfonických básních na jednotlivé syžety Erbenovy *Kytice* (1896), zatímco k programním názvům v klavírní tvorbě se už nikdy nevrátil. I v tomto směru berme *Poetické nálady* op. 85 jako skutečné opus summum jeho dosavadního klavírního vývoje, jako završující mezník, kterého si velmi cenil a po kterém se vydal zas na cestu poněkud jinou, o nic méně zajímavou.

*Poetické nálady*⁷ se málokdy hrají jako komplet – přestože toto bylo velkým přáním Dvořáka, ač tušil, že sotva splnitelným (viz dopis Em. Chválovi ze dne 14. 6. 1889)⁸. Pianisté opravdu mnohem raději volí jednotlivé skladby nebo ucelený výběr několika částí. Tak i premiéry, proběhnuvší 3. 11. 1889 v Táboře (Elsa Nedbalová, sestra Oskara Nedbala) a 20. 11. téhož roku v pražské Umělecké besedě (Hanus Trneček), obsahovaly v prvním případě pouze č. 1-4 a ve druhém čísla 11, 6, 12 a 13. Kdo provedl cyklus poprvé „naživo“ jako celek, není známo.

¹ Přípisy červeným inkoustem (veškerý pedál a řada doplňků v dynamice, frázování apod.) pocházejí od Dvořákova přítele dr. Josefa Zubatého, který pomáhal Dvořákovi rukopis připravit k vydání.

² O nízkém opusovém čísle viz poznámky u dotyčných skladeb.

³ *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 2, str. 366-367.

⁴ Cyklus skutečně vyšel ve třech sešitech, prostřední sešit má částí pět, pořadí se nikdy neměnilo.

⁵ K plánované návštěvě Simrocka v Berlíně za tímto účelem nakonec nedošlo, z důvodu nemoci ve Dvořákově rodině.

⁶ Děj skladby č. 5 „In der Nacht“ je dost přesně popsán (viz např. kniha V. J. Sýkora, Robert Schumann – Editio Supraphon Praha-Bratislava 1967, str. 117), děj skladby č. 6 „Fabel“ je značně napovězen formálním půdorysem. Ale obecně tato charakteristika platí.

⁷ Souhrnný titul napřed Dvořák opět neměl a prosil o radu např. Emanuela Chválu (v dopise zmíněném dále).

⁸ „(...) Jenže bude škoda, že asi málo pianistů bude mít tolik odvahy, aby je hrálo všechny za sebou, ale jen tenkrát si může posluchač udělat pravý obrázek, co jsem si asi myslel, neb tenkrát nejsem pouze absolutní muzikant, nýbrž poeta. Nesmějte se mi!“ (*Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 2, str. 369)

4.2.6.1 Noční cesta¹, op. 85 č. 1 (B 161/1)

Vznik: 17. 4. 1889 Praha

Počet taktů: 186

Rkp.: MČH 1612, skica 1613

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9245

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1955, ed. č. H 338

Úvodní část cyklu připomíná, či spíše předpovídá svou stylizací a celkovou malířskostí výrazu spíš Dvořákova zetě Suka nebo ještě víc cyklus Z. Fibicha Malířské studie op. 56 – stejně jako oni, blíží se již celkovým charakterem impresionismu, stejně jako oni místy značně rozvolňuje rytmus, používá perlivé běhy a figurace od sextol výše coby obrazotvorný prvek v součinnosti s moderněji znějícími harmoniemi a harmonickými spoji (zde například četné střídání akordů T-II.stupeň nebo T-mollová S), obdobně jako již v některých skladbách předjímal Debussyho F. Liszt. Snaha sama o sobě nanejvýš chvályhodná a dokazující, že Dvořák ani v klavírní oblasti naprosto neustrnul – žel, tam kde Liszt přes všechnu obtížnost stylizuje zcela přirozeně a suverénně, Dvořák se v této skladbě často tak úplně „netrefil pianistovi do ruky“ (technicky a někdy ani zvukově) nebo mu aspoň hodně a často zbytečně znesnadnil a prodloužil cestu k přesvědčivému vyjádření každého sdělení, každé fráze, o což by dobrý pianista měl samozřejmě vždy usilovat. (V tom si tu Dvořák bohužel podává ruku s Fibichem a snad i tím lze vysvětlit, proč některé jejich skladby z vrcholného období, přes všechnu krásu, nebude nikdy hrát mnoho interpretů – řada zájemců s hodně malou rukou prostě ani nemůže.)

Hned úvod nás, po několika taktech klidu a prostém exponování základního tématu, uvede do světa večerního mihotání – světel či světlušek:



Jde o to, abychom hned na začátku neunavili zejména levou ruku přílišným rozpínáním – decimu zde samozřejmě nikde nedržíme, 3. prst na *fis*¹, resp. *e*¹ nám dělí onu pomyslnou osu, do které a od které zlehka vážeme, event. na nejbližší tón doskakujeme. Obdobný

princip zvolíme i pro následnou stylizaci stejného tématu (od 29. taktu), přestože ta je ve forte²:



Extrovertnost a relativně větší vzrušenost tohoto místa se týká hlavně sopránu v pravé – levá se naopak přenáší jemně hladivým pohybem a hlavně dbá, aby se nikde nezasekla při změně směru, resp. při změně frázování v 35. taktu. Pokud nemáme dostatečně velkou pravou ruku, ve 32. taktu se zbytečně nemučíme a buď si citlivě zvolníme na vychutnání a prozpívání *cis*³ i následného dořečení, nebo nemusíme rukou svázat úplně všechno. V posledním (36.) taktu této fráze se vyplatí zdůraznit hluboký bas a dost zvolnit, bez přípravy totiž nastoupí naprosto jiné téma³:



Na první poslech připomíná toto téma skladbu „Hra na slepou bábu“ (Hasche-Mann, neboli č. 3 ze Schumannových Dětských scén op. 15) – ovšem navzdory označení *sempre staccato*⁴ tu je stále předepsána pedalizace, kterou (snad s Dvořákovým souhlasem) napsal Dvořákův velký přítel dr. Josef Zubatý, stejně jako ve všech dalších částech cyklu. Je neoddiskutovatelné, že s pedálem se tato plocha hraje mnohem snadněji, zvláště když její charakter vyžaduje celkové oživení tempa, byť není předepsáno. Přesto bych zde doporučoval interpretům naučit se tuto plochu přinejmenším studijně bez pedálu. Levá ruka si tak dobře procvičí uvolněnost při každém momentu změny, též chytrý prstoklad, zejm. při trojzvucích (4. prst je zde často výhodou) a žádná trojzvuková kvartola nesmí být stresována či polykána, naopak po nasazení trojzvuku vždy celou ruku vyvolníme a spíš ji neznatelně v tempu povolíme, než abychom zrychlovali. (Totéž můžeme, máme-li někde požadován skok na bas, ten musí zaznít.) Rovněž v pravé myslíme hlavně na uvolněnost a legatovou souvislost staccatovaných not, vycházející z uvolněného zápěstí – vysloví-li tímto nesevřeným stylem pravá vše, nebude se stresovat ani levá. Obdobným způsobem řešíme i všechny následné šestnáctinové takty. V t. 61-64 (viz příklad)



ztížil Dvořák pianistovi práci v levé ruce, osmina na počátku by byla mnohem přirozenější. Nejsnadnější bude onu synkopu levé výrazově procítit, nevřítit se do ní a nebrat ji primárně jako skok, tím přece jen získáme více času, v následných šestnáctinách vše doženeme. A pozor na takt bezprostředně předcházející tomuto:



Nemáme-li opravdu extrémně velkou levou ruku, je mnohem lepší končit takt prstokladem 1-2-1 nebo se aspoň hodně uvolněně přenést mezi 5. a 3. prstem (a samozřejmě zůstat bez stresu), jinak levá na následný bas doskočí jen s obtížemi. A pak se teprve definitivně rozhodneme, kde všude pedál budeme brát a kde jsme zjistili, že pro požadovaný výraz vůbec není nutný, resp. mohl by být i kontraproduktivní⁵. Záleží zcela na naší hráčské kvalitě a interpretační individualitě⁶. Jinak platí totéž. Reminiscence na začátek se pak ještě vrátí – a již nadešel čas na střední díl a nejen tóninovou změnu:



Tyto takty upomenou na árii prince ze závěru 1. dějství „*Rusalky*“, ostatně podobný názvuk na slavnou árii, a rovněž v G-dur jako zde, má Dvořák i ve 2. větě své 8. *symfonie*⁷. Základní tvar střední části je vzdušný, nadýchaný, místy opět až impresionistický, v tom se oproti úvodu až tolik nezměnil, jen náladově-tematickou změnu uvnitř již nemá. Pedál, v základních rysech správný, tu v detailech opět berme s rezervou, např. v taktech 93-94, zavírajících úvodní osmitaktí, se bez něj sotva obejdeme. A samozřejmě, díky pedálu nemusíme držet ani hluboké G v basu a podobná místa. V taktu 102 a dalších



pochopitelně měníme pedál buď jak psáno (pozor, abychom nadýchaný tah pravé nepřetrhli), nebo přesně synkopicky vždy na první souzvuk, dokud bas ještě držíme (vkusné protažení na závalu není), nebo – a to nejspíše – jej protáhneme ještě o půl taktu dál a pak jen „přivyměníme“, aby se spodní *b* neztratilo. Obdobně postupujeme i dál, na zač. 110. taktu⁸ Dvořák značně váhal s dynamikou – najdeme tu přeškrtnuté *pp* i *mf*, nakonec se rozhodl pro *p*. Levá se nesmí nikde svírat v lokti, nástrahy postupně stoupají, např.



nebo



kde citlivým pokládáním basů (bez dlouhého držení, samozřejmě) a následným uvolněním vyběhnutím si můžeme hodně pomoci (samozřejmě, všechny uvedené předchozí možnosti už leckde uplatnit nemůžeme). Zcela uvolněně se musí levá naučit i závěrečný sestup rozloženého D-dur, který Dvořák příliš obratně nestylizoval,



naštěstí, jak vidno, nám tu předpisem umožňuje zvolnění. Pravá ruka v celé této šestnáctinodvaatřicetinové ploše nemá problémy, jen nesmí příliš doslovně vázat (hlavní zde je stříbřitost sopránu), ani přehnaně artikulovat.

Velmi pregnantní artikulace nás zato čeká hned za několik málo taktů,



kterými se přejde do téměř naprosto doslovné reprízy od vedlejšího tématu úvodní části. Trylek tu samozřejmě hrajeme vypočítaný do dvaatřicetin, zač. taktu 124 můžeme rozjíždět nebo nasadit subito, záleží na nás, jen bychom měli stihnout všechny dynamické předpisy. Ostinátně repetované *fis*¹ v pravé ruce je (eufemisticky řečeno) pleonastické, nepřispívá prakticky k ničemu kromě komplikací. Nejsnadnější cestou ke zvládnutí je maximálně odlehčit jak vršek (proto je tak důležité začít z *piana*), tak palcovou stranu pravé ruky a v rámci této uvolněnosti si vždy pro přehled lehce narazit každou polovinu nebo aspoň každý začátek taktu. Hlavní crescendo dělá samozřejmě levá! Můžeme též pravou zde procvičit tak, že se nejprve naučíme hrát oktávu *fis*¹-*fis*² na začátku každého taktu nebo půltaktu a pokud se ruka neblokuje, zkusit pak už zahrát první dvě šestnáctiny etc. a zbytek buď nehrát, nebo jen odlehčeně naznačovat (jde opravdu hlavně o to, mít celkový uvolněný přehled). Naučený rotační pohyb pravé ruky se naprosto nezmění ani s nástupem triol v t. 126-127 – pravá jednoduše pokračuje „volnoběhem“ dále, aniž svoji pohodu a nezávislost jakkoli narušila, a zvýrazněnými tóny levé se trefujeme do jednotlivých čtvrtových dob, to už opravdu není nesnadné, pokud se nezatneme. *fis*¹ na zač. poslední osminy 127. taktu je pochopitelně o dost důležitější v levé, v pravé ho v tom momentě ani nemusíme hrát, až zas ono závěrečné.

Pak už nás žádná další nástraha nečeká, jen opakování, co jsme se už naučili⁹. Rovněž návrat hlavního tématu z úvodní plochy skladby již prakticky není změněn, jen jej Dvořák trochu prokrátil. Pokud se tedy naučíme výše uvedený přechod do reprízy, máme již technicky i interpretačně zvládnuto vše.

Skladba *Noční cesta* nás dobře uvede do nálady celého Dvořákova vrcholného klavírního cyklu. Náladově podmanivá, umí udržet napětí, dává i klavíristovi možnost, aby zaperlil technikou. Škoda, že cesta k technickému zvládnutí řady míst, bez něhož skladba ani umělecky nevyznívá přesvědčivě, je občas tak náročná, většinou zbytečně. Přál bych této skladbě hodně interpretů, které její krása natolik zaujme, že se jí nebudou bát a budou při zvládání všech nástrah příslušně trpěliví.

¹ Tento název uvádí jak Simrock, tak pramenné vydání. V Burghauserově katalogu čteme název *Noční cestou* - za relevantní údaj však pokládejme Dvořákův údaj na rukopise i dopis Simrockovi ze 7. 8. 1889, kde se přímo zabývá definitivním pojmenováním jednotlivých částí. (Viz *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 2, str. 384)

² A v prvních dvou taktech má Dvořák v rukopise dokonce akcenty nad pravou.

³ Prvních 5 taktů nového tématu napsal původně Dvořák hned za 14. takt, ale posléze je škrtl. Již den předtím však počal komponovat tuto skladbu (viz skica MČH 1613), kde t. 1-36 vůbec nebyly, stylizace od t. 37 byla značně jiná (melodické staccatové šestnáctiny byly v levé ruce), po 13 taktech se objeví velmi letmý názvuk na téma budoucího začátku („celošestnáctinová“ stylizace se ovšem nezměnila), leč po několika taktech se poněkud bohatěji stylizovaný svět 37. taktu a dál opět vrací až do označení *Fine*. Následuje střední část, myšlenkově shodná s definitivní verzí, jen trochu méně rozkošatělá, a bez přerušení se pak *Da Capo* vrátí první díl. Celá úvodní část se tedy objevuje až v definitivní verzi. (Faksimile začátku původní verze je uvedeno jako Příloha č. 5 této práce.)

⁴ V taktech 49-50 Simrock (v souladu s rukopisem) nemá žádná staccata – pramenné vydání je doplnilo podle ostatních taktů.

⁵ V t. 65-66 rukopis staccato nemá, kritické vydání je má všude, Simrock je má v t. 65 v pr. r. a v t. 66 nemá.

⁶ Naopak zcela bez pedálu se neobejdeme na prosté přeplyvání harmonií v t. 6-14 (a pak 75-81), kde Zubatý žádný pedál neuvedl.

⁷ Takt 57 a dále.

⁸ Simrock v pravé (t. 110-112) obloučky nemá – v souladu s rukopisem.

⁹ Jen některé další rozdíly mezi rkp., 1. vyd. a pramenným vyd.: Simrock a rkp. mají stacc. i v t. 129-133, pram. vydání zde ne. Naopak v t. 150-151 Simrock staccata nikde nemá, rkp. rovněž ne. V t. 172 Simrock v pravé nemá oblouček přes celý takt, ale to je asi jen přehlédnutí – v t. 174 jej má a rkp. i pramenné vydání na obou místech rovněž.

4.2.6.2 Žertem¹, op. 85 č. 2 (B 161/2)

Vznik: mezi 16. 4. - 6. 6. 1889

Počet taktů: 105 (vč. Da Capo 148)

Rkp.: MČH 1612

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9245

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

Pokud bychom chtěli vystihnout druhé číslo cyklu jediným slovem, snad každý by zvolil – capriccio. Dynamikou zde autor značně šetří (*ff* má v celé skladbě jen jednou, *p* a *pp* naprosto převažují), o to více pointuje dvoj- a vícečetná šestnáctinová staccata, občas vystřídaná mihotáním lehounce vázaných dvaatřicetin. Tempo nám označuje značně opatrnicky, ovšem

sebevtipnější a sebedotaženějším crescendem stupňované staccato získá vzdušnost až od jistého stupně tempa, jinak nezaujme:



Do základní nálady zkrátka musíme být uvedeni ihned, přestože v detailech můžeme agogicky pointovat – v první půli 1. taktu se můžeme rozjíždět, stejně tak můžeme zvolněním podškrtnout vtip, dořečení apod. Levá ruka se nejen mezi, ale i uvnitř dvoušestnáctinové figury přesouvá zcela uvolněně, skoro vždy má v ní vše pod prsty spontánně vykryto. Nástrahy ale přijdou brzy – již od konce 8. taktu:



Konec jmenovaného taktu ještě vlastně nástrahou není, pokud se od *dis*¹ jakoby k sobě sklouzneme, zato 9. takt Dvořák zbytečně nepohodlně „přeurčil“ – nesmíme se leknout, že šestnáctiny najednou máme (zbytečně) tři, a bleskurychle si musíme připravit správný prstoklad na druhou polovinu taktu s melodickým pohybem uvnitř akordů. (Ten ovšem nijak nevynášíme, je spíš jen tušený a celá levá až sem je doprovod.) Ani zakončení celé fráze není zvlášť pohodlné, naštěstí nám dost pomáhá diminuendo (ruce se na hladkou souhru žádoucně povolí) a později i ritardando. Tercie v 11. taktu si asi spíš zahraje levá sama, o sexty se obě ruce podělí, zatímco malíky se lehce zavěsí. Pravá ruka jinak v celém tomto úseku problém nemá – jednoduše sype oktávy „z rukávu“ a crescendo dělá výhradně přidáváním váhy, forte není třeba přehánět. Pozor, aby sousední oktávy okatě nevázala – pomáháme si akcenty po půl taktech a rozpětí oktávy musí být relativně pevné, povolený palec by automaticky vázal. Ovšem primárně nepřípustná je těžkopádnost. Tohoto rizika si bohatě užijeme v taktech dalších:



Zde zhruba 90% úspěchu závisí na chytře zvoleném prstokladu, včetně volby, co bude která ruka hrát. Samozřejmě je třeba pečlivě si odzkoušet, za jakých podmínek máme co nejmenší tenzi a co možná nejlepší vykrytí následných tónů, kdy jsme nejméně ve stresu a naopak z nepohodlí nezpomalujeme. V případě potřeby doporučuji následující způsob procvičení:

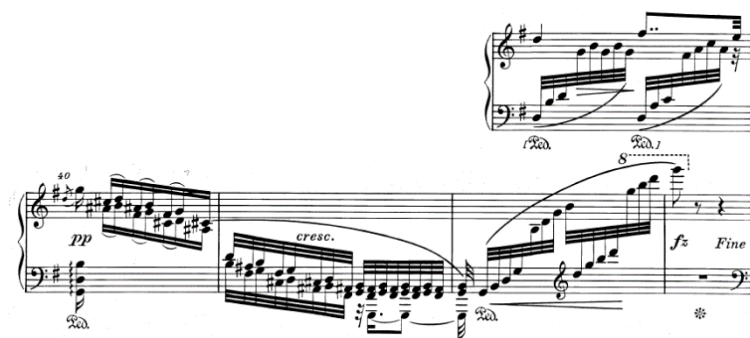
- 1) oktávy i s basy, bez vnitřku, rytmus zachovat (event. napřed cvičit s basy jen na těžkých dobách a teprve později přidat zdvihové šestnáctky)
- 2) vrchní hlasy výplňových tercií a sext (+ vyloženě dát jim doprovodný charakter, abychom se hned bezděky nezatěžkali)
- 3) pak tyto hlasy dát víc espressivo a secco (abychom je nepřejížděli, pointovali a neměli zbytečné stresy nebo svírání)
- 4) připojit spodní hlas vnitř. výplní + bedlivě si odzkoušet, kde bude lépe hrát 1 rukou a kdy si to rozdělíme mezi obě
- 5) upravíme zvukový poměr (oktáv. melodie je přece jen dominantní) a požadovanou dynamiku, i tím si to mohu hodně ulehčit.

Užitečné je též nacvičit si spojování not, jak trámci naznačeno (spojování, ne vázání, byť non legatu se pochopitelně blížit budeme), i s „nádech“ mezi nimi, a pak zkoušet, napřed asi hodně pomalu, zahrát již spojování v pravidelném rytmu. Skrytá akcentace se oproti začátku nezměnila, synkopace zde není. Je třeba opravdu veliké trpělivosti jak v paměti not, tak disciplíny v uvolněných přenosech – platí tu víc než kde jinde, že „pomalé tempo je vlastně zpomalené rychlé tempo“², tj. hráčský přístup a chování rukou by mělo být v podstatě stejné. Tato „etuda na rozdělení rukou“ nás neopustí až do konce úvodní stránky, i závěrečný trojtaktový úsek zrušení motivu řešíme podobně. Celá tato úvodní partie připomíná značně Čajkovského a svět salonních virtuosů - hloubku zde nehledejme, vtip a nonšalantní úsměv je naopak nezbytný.

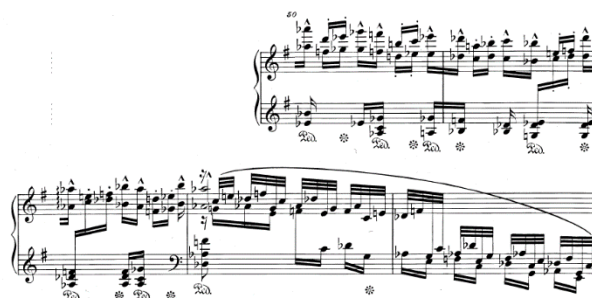
Druhé téma úvodní části nás zavede do Griega,



do jeho melodiky i světa alterovaných septakordů. Dvaatřicetiny jsou pouhé mihotání, jež spolu se zpěvem nahoře vytváří atmosféru idylické přírody. Nic se zde nedramatizuje, dejme jen pozor, abychom na několika místech nesetřeli rozdíl mezi dvaatřicetinami a šestnáctinami (např. 30. takt nebo poněkud nepůvodně a prvoplánově působící závěr³:



Zde je na konci napsáno *Fine*, ale díl A ještě nekončí. Ve stručnosti se připomene vše, co dosud proběhlo – po šestitaktové reminiscenci samotného začátku nastoupí jediný úsek, kde si můžeme opravdu zařadit (byť jen na 3 takty), následné dvaatřicetiny jsou již spíše zpěvné, ne marcato. Jinak se tu řeší zcela stejná problematika jako v úvodu⁴:



Jako kontrast se pak ozve značně oprostěné připomenutí lyrického tématu, jež se nakonec zcela vytratí - a konečně samostatně nastoupí díl B,



jehož úvodní (v podstatě netematická) část, jak vidno, není nikterak vynalézavá a nejlépe ji nahodit jako ryze přírodní impresi – coby demonstrace techniky je nezajímavá. Naplno a přesvědčivě se Dvořák položí do nálady až dále,



musíme si ovšem vykorigovat pedál – dodržet „šumění přírody“ je dle předpisu prakticky nemyslitelné. Již předchozí takty jsme museli pedálově dotvořit, nyní pedál samozřejmě bereme od 1. doby, na 4. osminu vyměníme, jak psáno (*b* v levé nesmíme pustit předčasně), a držíme jej až do konce dlouhého obloučku pravé. Vzhledem k charakteru míst a *pp* dynamice (ojedinělé akcenty na tom nic nemění) se v prvních dvou taktech nerozmaže nic a v t. 80-81 samozřejmě citlivě měníme dle harmonických změn. Obdobně postupujeme i v dalších taktech, nové téma už nepřijde, pouze se s ním pracuje v duchu formy *aba'*. V závěrečných taktech tohoto dílu si opět promysleme prstoklad pro pravou ruku a dobře se ji naučme – jak v *Ces-dur* ploše, tak v samotném závěru, hladkost průběhu by se neměla ničím narušit (logické nádechy, neboli obloučky mezi takty či dvojtaktími jsou v rámci tohoto). Totéž se týká i levé ruky – zde si rovněž promysleme prstoklad na uvolněné přesuny bez škubnutí (včetně arpeggia v t. 103) a pozor, abychom myslíce na levou nikde neroztrhli obloučky pravé. Repríza je pak formou *Da Capo al Fine*, kóda není.

Ve skladbě *Žertem* jako by si Dvořák ozkoušel nepřiliš závažnou salonní virtuositu – obdobnou skladbu v tomto cyklu sotva najdeme. Snažil se být poučen na skladatelských vzorech výše jmenovaných skladatelů a snad i Liszta (toho ovšem uvědoměleji převzal v některých z dalších čísel) – ne vše zde vyšlo. V zápase o zvládnutí formy a hlavně stylizace je v některých úsecích až nenápaditý (např. t. 70-77) nebo je zakončuje způsobem trochu přitaženým za vlasy (např. t. 10-12, 22-24 nebo 42-43) a interpret pak musí skladbě dost pomáhat. Rovněž jsme již poukázali na občasné stylizační nešikovnosti a zbytečné obtížnosti – méně by leckde bylo více a náladu či zvukovost by tím neohrozil, naopak. Skladba je zkrátka hozená rukavice virtuosům, kterým bude stát za to se s ní poprat a vykřesat beze zbytku, s úsměvem, vše jiskrné i přírodně lyrické, byť nehluboké. Případně těm, kdo se tento specifický, capricciosní styl virtuosity budou chtít právě na této skladbě naučit.

¹ Původní název byl *Žertovina* – Dvořák jej změnil až během korektury při vydání (dopis Simrockovi ze dne 7. 8. 1889, in: *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 2, str. 384).

² Vlastní citát autora disertace.

³ Simrock zde od 2. šestnáctiny 40. taktu a v celých taktech 41-43 žádné obloučky nemá – rkp. ovšem ano.

⁴ Simrock (a rkp. též) má v t. 50-52 staccato vždy jen u první dvojice sext, druhá dvojice ji nemá. Pramenné vydání toto sjednotilo. V oktávách (bez staccat) se obě vydání drží rukopisu.

4.2.6.3 Na starém hradě, op. 85 č. 3 (B 161/3)

Vznik: mezi 16. 4. – 6. 6. 1889 Počet taktů: 71 Rkp.: MČH 1612 (čistopis), 1613 (fragm. skici)¹

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed.č. 9245

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

Není známo, který (či zda vůbec nějaký konkrétní) hrad měl Dvořák na mysli, ani zda se nechal inspirovat v jeho době dosud stojícím hradem či zříceninou (to spíše, stejně jako celý průběh skladby evokuje nejspíš měsíční noc).

Začátek se jeví zdánlivě oproštěně – ovšem okamžitě nás vtáhne do nálady:



Táhlé, dokonalé legato, jež i v nejnižší dynamice bude znělé, zpěvné, navodí tajemnou, vyprávěcí atmosféru. (Někteří badatelé² zde vidí souvislost s počátkem 2. věty Dvořákovy 8. symfonie, ale to je trochu příliš rozumové a přitažené za vlasy.) Předznamenání je sice dur, ale tento úvod ve skutečnosti naopak v moll. Rozumí se samo sebou, že pedálem zde zvuku dle potřeby či barevných představ pomáháme, ač na řadě míst vůbec není psán. Při opakování se melodie vyklene již více a unisono je mnohem víc dobarveno vnitřními hlasy. Přes podmanivý kvintakord na mixolydické septimě a následnou dominantu se však teprve nyní dostaneme k hlavnímu tématu:



Máme zde jeden z mála případů, kdy melodie protéká spodním hlasem právě a nad ní měkce prosvítá závoj mlhoviny zbylých hlasů, za podmanivého „drnknutí“ nejhlubšího tónu v levé a (občas spíš tušeného) kráčení basové výplně. Romantismus se tu mění v impresionismus. (Pozor na rytmus v 15. taktu – v pravé je zcela synchronní, levá je naopak v duolách. Úplný úvod se nám znovu otevře v jasnější dynamice (samozřejmě, nic neforzírujeme) a nastoupí dokonalá imprese hlavního tématu (vlastní těžiště skladby), oboje na nezměněném harmonickém půdoryse:



Nejdůležitější je samozřejmě zalesknutí nejvyšších *es* a *b* v troj- až čtyřčárkované oktávě, při nevynechání prvního a posledního tónu ve figuraci. Opět nesmí být žádná forze, figurace nesmí vykřiknout. Následuje 12taktový kontrastní díl, vlastně na způsob provedení, zprvu *p*,

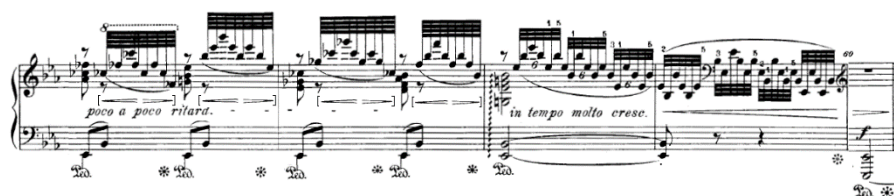


ale velmi brzy se vzepne do *f*, aby byl následně ještě o dynamický stupeň výš utvrzen:



Bez pedálu je samozřejmě i tato plocha nemyslitelná, byť tu opět uveden není. I zde musí být táhlý nárůst do veškeré síly, i staccatissimu musí pedál pomoci, aby tu nevyznělo náhle nesourodě, byť jakési drama se zde bezpochyby odehrává. Arpeggia od t. 46 máme

předepsána oběma rukama naráz, ne po sobě. Přes dvaatřicetiny rozloženého dominantního septakordu se navrátí znovu imprese hlavního tématu, postupně obohacovaná dalšími průtahy či průchody ve dvaatřicetinách (na některých detailech je účinné citlivě spočinout) a s rozšířeným závěrem:



Zde – při pomyslném dělení na osminy – je třeba mezi osminovou notou a následnou figurací nespěchat (viz i ritardandový předpis, uvnitř figurací se jinak prakticky nezpomaluje). Pozor, abychom žádnou osminu nevyrazili. (V závěrečné „kadenci“ této plochy rády vypadávají noty – v případě potřeby se zde naučme napřed třeba jen 1.-3. notu v každé ze sextol a pak postupně přidávejme, je dobré vždy si ohlídat zejména nejvyšší tón a uvolněnou dohrávku do malíku (dohrávka sextoly do jiného prstu, kvůli následnému plynulému přesunu, praktická není.). Po spočinutí na hlubokém *Es*₁ následuje už jen reminiscence na samotný úvod – nejprve nad prodlevou,



(protože je *pp*, opravdu se zde pedál dlouho měnit nemusí, až na unisonu *ces-b* v 63. taktu bude asi dobré „přivyměnit“) a posléze přes akordy *Ces-dur*, *as-moll* a později několikrát přes *ges-moll* (!) vyústí do *Es-dur* tóniky, vše již v pohrouženě ztišené dynamice. Všechna arpeggia *Es-dur* (od 58. taktu dále) až do konce, zejména ona obouruční, hrajme vždy měkce a na dobu.

Na starém hradě je jedna z nejkouzelnějších a nejimpresionističtějších Dvořákových skladeb. Dvořákův génius se v ní naplno projevil a vytvořil sugestivní dílo, doslova perlu nejen české klavírní literatury. Nezbývá než odevzdat se zde nádherným akordickým spojmům a světlující impresi, v pokoře před velkým projevem ducha odkrývat všechny krásy a snažit se je přenášet na posluchače. Patří k velkým zásluhám prof. Františka Raucha, že tuto

Zdaleka nejdůležitějším úkolem pro interpreta je zachovat zde uhlazenou, líbeznou zpěvnost a podmanivou šumivost této skladby. Máme tu tři pásma hlasů – melodii pravé (třeba zpívat a vázat, nevyrážet ani neizolovat jednotlivé tóny, třebas zpěvné), dále znělý bas levé a konečně šumění dvaatřicetin uvnitř, rozdělené mezi obě ruce. Tyto 3 linie musíme sledovat a doslova je „dýchat“, přitom ne afektovaně. Dynamický plán by měl být respektován a pointován, doprovod (procházející širokou škálou alterovaných septakordů apod.) by měl všude plynout hladce a nikde přes melodii nepřeznívat. Je dobré vytvořit si co nejvíc „vykrývací“ prstoklad, abychom se vyhnuli nepohodlnostem a zbytečným skokům mezi rukama i v levé. Též velmi pečlivě nastudujeme notový text – velmi snadno bychom se mohli naučit řadu zdánlivě „správných“ akordů, zatímco Dvořákovy akordy mají mnohdy průchodnou nebo průtažnou funkci (např. t. 46-48):



Melodické dvaatřicetiny coby zakončení mnoha taktů jsou někdy synchronní s levou, většinou jsou ale součástí rytmu 2 : 3, samozřejmě i toto musí být hráno s hladkou plynulostí, uvolněně (agogické boule se do této skladby opravdu nehodí, výjimkou je snad jen 3. doba taktu 35 (obouruční sextola z lomených dvojhmatů) a krátké zastavení, či spíše nastavení času na 3. době v taktu 16 a 39:



Pokud se rozhodneme celý úsek *ab* dle autorova předpisu opakovat, budeme jej pravděpodobně dynamicky i agogicky jemně modifikovat, ale citlivě, vkusně (od základu odlišnou dynamiku bychom tu vymýšlet opravdu neměli). Pozor na závěr celé skladby – čekali bychom spíš „vyvanutí“ a klidné dořečení, leč Dvořák naopak vystupňoval dynamiku do forte, i v dohře takto pokračuje a teprve v posledních 3 taktech se ztiší. Ve třech

arpeggiích, kterými skladba končí, musíme navzdory *pp* zachytit dosti zněle do pedálu bas - ať již je budeme hrát před dobou nebo na dobu, což zní většinou přirozeněji.

Manuálně skladba není vůbec těžká, patří naopak k nejsnadnějším číslům cyklu – náročné bude vypracovat zvuk a vystavět účinek tak, aby se lidé po chvíli nenudili.

4.2.6.5 Selská balada, op. 85 č. 5 (B 161/5)

Vznik: 18. 5. 1889 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 191

Rkp.: MČH 1612

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9246

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

Po dvou vysloveně poetických skladbách se Dvořák opět vrhl do virtuozy – tentokrát extrovertní virtuozy typu brahmsovského¹ a opět způsobem střídavě přesvědčivým². Již název by mohl být lehce zavádějící – přestože skladba začíná v b-moll, drtivou převahou je durová. Snad tím chtěl Dvořák naznačit, že sedlák nemá čas na dlouhé smutnění a musí se vždy dost brzy ze smutku dostat, aby mohl dále pracovat a přežít, snad tím chtěl zdůraznit „tvrdé palice“ sedláků, které jen tak něco neporazí. Ostatně, i básník Jan Neruda zacházel ve své slavné sbírce „Balady a romance“ z r. 1883 s těmito formami dosti volně, i u Chopina ve třetí baladě (op. 47) naprosto převládá dur.

Skladba začne pochmurně, ovšem již od 5. taktu mollová tónina mizí:

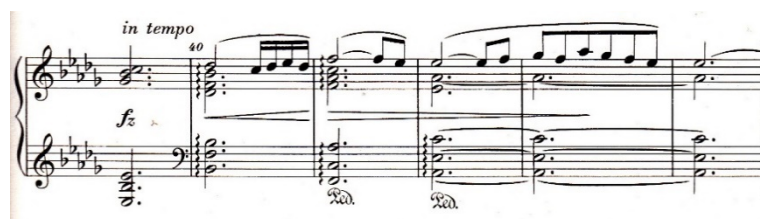


Úvodní mollovou myšlenku v levé můžeme zahrát (pravda, nenásilně) trochu zahloubaněji, abychom její charakter zvýraznili (moc často jej tu mít nebudeme), a na předepsané tempo

„naskočit“ až od 5. taktu. Při poskočném tanečním rytmu si pomáháme akcenty předepsanými i dle charakteru tance dotvořenými - v praxi víceméně vždy spontánně vyjde akcent na 1. a dlouhou 2. dobu, třebaže nemusí být přehnaný. Stejně tak pointujeme v celé skladbě dosti podrobně předepsané frázování. Pokud máme hodně malou ruku nebo je nám zde nónové rozpětí levé v taktech 7-8 a podobných jakkoli nepohodlné, převezmeme jednoduše nejvyšší tón levé do těsně sousedící pravé, je to mnohem lepší než rozklad. Naopak, na 3. době 11. taktu³ se pohodlněji hraje převzetí tónu a^2 do levé ruky, obdobných míst bychom našli více. Takt 13, označený *rit.* a *pesante*, zní lépe bez pedálu, jen se zatěžkanou délkou not něco mezi portamentem a tenutem. Po návratu tempa můžeme lehce zvolnit v t. 18-19 a v tempu zas vzít následný osminový běh, vynikne tak lépe:



Obdobné principy se nabízejí i v tóninově zčásti upraveném zopakování celé úvodní plochy, jen je samozřejmě nedělejme všude úplně stejně. Arpeggia v t. 40-44 nehrajme ve stresu – naopak, zcela uvolněnými rukama, jako na kytaru či harfu (přirozeněji zde vycházejí spíše před dobou), basové tóny včas zachytíme do pedálu, což se týká zejména dlouhého As ve 42. taktu, ke kterému je dobré se během taktů 43-44 vrátit a prstem je přidržet, můžeme tak v případě potřeby i v těchto dvou taktech střídat pedál a důležité dlouhé tóny nezmizí⁴. (Pravá ruka tu udrží as^1 bez problémů, pokud okamžitě přehmátne z 2. prstu na palec.)



Nátřily v další, přechodové části, je naopak lepší kvůli přirozené plynulosti hrát na dobu. Následující sekvenční úsek (viz další příklad) nepřinese zvláštní problémy, pokud čas podřídíme výrazu a ne naopak⁵. Basové přírazy je třeba zachytit sonorně a dlouze před dobou (jinak jejich sestup zanikne), je to vlastně nejdůležitější nota levé ve vztahu k celkovému zvukovému obrazu. Druhý nejdůležitější tón je vrchol prvního akordu pravé v každém taktu

– v případě arpeggia nejlépe vyzní se současným udeřením kvinty v levé. Ostatní akcentované doby zdůrazňují patetičnost místa, a pokud mají nahoře melodii, pak i legatový tah⁶:



Rovněž tak neutečeme, naopak si vychutnáme synkopy, v t. 70-71 - je to zde ojedinělý náznak furiantu. Demonstrace běhové techniky na rychlých osminách přijde vzápětí, žel způsobem velmi nevynalézavým a stupňovaným čím dál více skoro mechanicky⁷:



Tercii h^2-d^3 v pravé ruce doporučuji zahrát prstokladem 15, jinak mají obě ruce stále 35, 24, 13. Rovněž v rámci prstokladu dalších dvou taktů se snažme přes ono “vyakcentování” mít pocit legata, mezi takty je praktické odsadit. Tato plocha přejde plynule do střední části skladby (již i „oficiálně“ v dur), jež se v prvních 4 taktech vlastně tematicky nezměnila:



Tato střední část, přestože se skoky levé vypadá hrůzostrašně, se přitom může hrát docela bezpečně – vyzní totiž svítivě a vděčně, i když se tempo nepřehání. Rytmus primus: do prvního akordu pravé se vždy energicky veopřeme a protáhneme se na něm, zejména na vrchním tónu, abychom plynule přešli do odlehčenější 2. a 3. doby taktu. (Odlehčenější, ale ne zvadlejší - ve 3. době musí ruka vtipně odskočit, jinak brilantní nebude.) Levá ruka pružně nanese bas, aby dlouze zazněl, ale nedrží ho, naopak se co nejhbitěji přesouvá k následné osmině. (Pozor, aby vždy doskočila a my ji nedotahovali křečí.) Základní společný rytmus tudíž nakonec vyjde jako prozpívána půlka a odlehčená čtvrtka – tím je protkána skoro celá

tato část, jen nesmíme být v této nekonečné řadě netrpěliví a postupně začít tuhnout⁸, třeba tím, že bychom ve stresu zrychlovali. Dobré je vždy se uvolnit, „nadechnout“ po taktu s tříčtvrtovou notou pravé a závěrečnou chromatickou sekvenci si rozdělit po dvojtaktích. Pedál samozřejmě bereme i od t. 110, kde už není značen, ovšem zde jej budeme nejspíš pouštět již se třetí dobou, jinak tečku obou rukou na 3. době rozmažeme. (Předtím je pouštění naznačeno teprve v průběhu 3. doby a levá tečku nemá, v prvním osmitaktí dokonce není pouštění vůbec psáno.) Zbytečnou nepohodlnost vložil Dvořák do 101. taktu:



Nezbývá nám než rytmicky uhodit první osminu (na kterou jsme si dobře odsadili), odsadíme i po této osmině a zbytek zahrajeme téměř pasivním legatem z naprosto uvolněného zápěstí. Pokud si skutečně zdůrazníme vyznačenou synkopu v levé ruce, strhneme na ni navíc pozornost a v pravé nemusíme po zbytek taktu spěchat. V taktu 128 coby začátku oktávo-akordového sestupu musíme dobře a zněle nasadit první z šestnáctin levé – rozjezdu se tu zcela nevyhneme, předepsané postupné ritardando nám tak v praxi vyjde spíš až v taktu dalším. Důležitý je hlavně nácvik spodních oktáv levé (zejm. palce), pravá má mechanický sestup, můžeme ji hrát skoro legato a nesmí zaniknout v levé:



Nejnepohodlnější takty celé skladby nás pravděpodobně čekají v t. 132-139:



Šestnáctiny se hrají docela pohodlně, pokud hned po přírazu zahrajeme 4 noty pravou, pak 4 levou a zbylých 5 pravou – případně pokud hrajeme jak psáno a nebojíme se podkladu pod

malíkem na g^2 . V dalších dvou taktech 3. prst v pravé tvoří jakýsi kloub či osu (můžeme jej směle držet i déle, než je psáno), zatímco zbylé noty v taktu doslova vytřepeme palcem i malíkem ze zápěstí a po osmině před třetí dobou (v rámci uvolněna) zbytečně nespěcháme. U levé nasadíme dlouze, zněle 1. dobu a průběh následných souzvuků odlehčíme co nejvíc (třeba nacvičit, včetně prstokladu). Zejména dbejme na to, abychom se na začátcích obou taktů protáhli stejně kvalitně – start druhého taktu se snadno zkrátí a pak už nestíháme. Nesnadno se navazuje i takt další, tj. 135 – je třeba, aby v závěrečné sextě předchozího taktu kvalitně odskočily oba prsty (palec musí odskočit opravdu vědomě), jinak se na sextový příraz netrefíme, pokud samozřejmě nechceme v případě c^2 udělat téměř legální a nepostřehnutelnou retuš. Další takty se už hrají lépe, v t. 138 musí pravá (oproti zápisu) již ve druhé době pustit d^2 , jinak se ruce srazí.

Ve zkrácené repríze skladby už nejsou zvláštní nové nástrahy. Pozor na odlišné frázování v t. 159-160 (jde zahrát, pokud sekundu g^2-a^2 vezmeme palcem), v závěrečném accelerandu



neutečeme před začátky taktů 182 a 183 a naopak si vypícháme v pravé 1. dobu prvního a v levé ruce 1. dobu druhého z taktů. I v rámci acceleranda je dobré před každým taktem si aspoň mikroskopicky odsadit, abychom se všude trefili – v t. 184-185 je pohodlnější, pokud si ruce f^2 a a^2 prohodí. V závěrečné střídavé triolo-duolové pasáži z rozložených akordů už musíme být jen obezřetní a nebát se jít mezi černé klávesy. A v závěru posledního taktu na poslední, staccatový akord pedál velmi pravděpodobně pustíme, přestože v rukopise má Dvořák puštění vyznačeno až přesně na závěrečné dvojčáře (ve vydání vytištěno nebylo).

Selská balada, přestože nedosahuje nejvyššího stupně originality, je zvukově trefená velmi dobře a jako taková má schopnost strhnout. Některá místa vyžadují opravdu velkého promýšlení a trpělivost při nácvičce – stačí jeden blok nebo jeden prst jinak, a místo se už nezahraje. Pokud nám nebude chybět chuť se s takovými místy poprat, bude tato skladba bavit nás i publikum.

¹ V mnoha skladbách, potažmo klavírních, skutečně Brahms nebyl jenom „vousatým“ architektem - jeho široký, plný zvuk klavíru, spojený s nesmírnou citovou bohatostí, má často k uměřenosti a zahleděnosti do sebe, stejně jako snad ke konzervativní akademičnosti, ve vyznění velmi daleko, ač je často zvykem tradovati opak.

² Viz např. skladba *Allegro molto F-dur* (B 109/3) a její střed, rozebíraná na str. 218.

³ U Simrocka v tomto taktu levá ruka z neznámých příčin nemá staccato.

⁴ Oblouček nad pravou je v rukopise dotažen až do 44. taktu.

⁵ V t. 61, již anticipujícím v levé ruce následnou oktavovou plochu a nijak nefrázovaném, má rkp. tečku nad poslední oktavou – bylo to bezděky, nebo nám to něco napovídá k výrazu?

⁶ V rkp. má ovšem 69. takt tečky nad čtvrtkami – Simrock nemá nic, pram. vydání legatový oblouček.

⁷ Takty 82-89 mají v rkp. naznačen škrť, později ovšem zčásti opět vyškrabávaný – docela škoda, že jej Dvořák zde nedodržel.

⁸ Tečky na 3. dobách v ploše 102.-109. taktu má Simrock trochu nahodile, zatímco pramenné vyd. je má vždy a rkp. je v t. 102-104 má, t. 106-108 nemá, t. 110-112 má. Od taktu 118 se pram. vyd. shoduje s rukopisem až do t. 134 včetně, v t. 135-139 má rkp. teček ještě o trochu více.

4.2.6.6 Vzpomínání, op. 85 č. 6 (B 161/6)

Vznik: mezi 16. 4. – 6. 6. 1889

Počet taktů: 98

Rkp.: MČH 1612, náčrt MČH

1614¹

První vydání: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 2946²

Pramenné vydání: viz *op. 85 č. 1*

Skladba *Vzpomínání* má pro Dvořáka ojedinělý rytmus – ze všeho nejvíc připomíná španělskou habaneru. Těžko říci, kde se v souvislosti s titulem vzala – Dvořák ve Španělsku nikdy nebyl, ani tam cestu neplánoval. Můžeme se rozhodnout, zda – při samozřejmém respektování dynamiky - budeme hrát rytmus spíše naturálně a pointovat vtip, nebo spíš rytmus poněkud změkčíme, zamlžíme, při zachování pravidelnosti:



Dle předepsané pedalizace by se nabízela spíše první možnost, ale znovu si musíme uvědomit, že pedál zde není Dvořákův a hlavně – v dalším průběhu je nejružněji modifikován (pouští se až na čtvrtou dobu, příp. zde není puštění naznačeno vůbec). Můžeme tedy pedál směle v celé skladbě dotvářet dle vkusu i my. Tempo *Andante* tu opravdu nelze táhnout, elegance by se ztratila, skladba by se stala kýčovitě usedlou a k nepřechání. Zvolnit můžeme jen občas, například při téměř echo-efektu (t.22-24) po velkém vzepětí (t.18-21), rytmus přitom nesmí být deformován, Dvořák jej nezměnil.

Celý díl *a* se hraje velmi dobře, skladba patří v cyklu k vůbec nejsnadnějším. Díl *b* je nejprve stylizován velmi prostě, i rytmus zde – navzdory dynamickému vyklenutí – plyne víceméně *semplice*³:



Arpeggia tu – kvůli relativní prostotě – doporučuji hrát před dobou, pozor na *ais*¹ ve 40. taktu, nepatří do melodie⁴. První polovina osmitaktí se nejprve opakuje v obdobném duchu, ale pak se začne vzpínat mnohem víc:



Dodržíme pečlivě frázování a v t. 46-47 sudé osminy nevyrážejme, naopak je co nejvíc odlehčeme ve stylu odtahu. Od počátku vzrušenější je další opakování tématu středního dílu,



při kterém je nejpohodlnější dělit šestnáctinový doprovod mezi obě ruce, jak psáno, až na výjimku v 54. taktu, tady je nejlepší zahrát vše levou, aby pravá nemusela skákat a nepřetrhla tok. Od t. 55 pak následuje nejtěžší úsek skladby,



kde si neustále musíme uvědomovat, co je melodie a co doprovod (levá ruka tu začne hrát hrubě velmi snadno), a chtít zpěvné legato ve vrchním hlase – i zde cítíme akordy jako sled odtažů. Jinak se tyto 3 takty zvrhnou v hektické pochyťávání, zvláště když hned první z nich je asi nejněsnadnější. Arpeggia tu můžeme hrát před dobou i na dobu, druhá možnost je vzhledem k pohodlnějšímu pochyťání a uvědomění si znělých basů trochu praktičtější. Na konci 58. taktu je pedálový nonsens – sotva si autor přál, aby poslední šestnáctina na fermátě byla secco a nedoznívala.

Následuje melodicky i stylizačně téměř nezměněná repríza dílu *a*, jen doprovodné vícezvuky, v úvodu občas dvojhlasé, se nyní staly téměř všude trojhlasými (při uvolnění ruce a co nejpohodlněji „vykrývacím“ prstokladu žádný problém). V 77.-80. taktu se nemusíme bát (v tomto dílu skladby ojedinělého) vyboulení – je to poslední vzepětí do *ff*, nadto na velmi malé ploše, potřebuje tudíž k vyznění čas:



Ojedinělý nátryl v 81. taktu, kde se srážejí *fis*² v pravé a *fisis* v levé, je lepší vzít před dobou, zní méně příkře. Znovu se ještě zopakuje již jen téma dílu *b* (Zubatý zde neuvedl žádný pedál, ale kvůli zvuku se bez něj sotva obejdeme) a v několikataktovém dořečení skladba v *pp* dohasíná⁵.

Vzpomínání je skladba neproblematická, příjemná, a pokud nezazmatkujeme a nenecháme se hlavně psychicky odradit některými takty (že by toto byl důvod, proč se na pódiích skoro nikdy neobjevuje?), bude se nám všude dobře hrát.

¹ Tento načrtnutý začátek (bez označení názvu a jen pravá ruka) měl Dvořák v as-moll.

² Až na t. 18-20 a t. 54, kde Simrock nemá obloučky, je mezi 1. vyd. a pram. vyd. naprostá shoda. V rkp. je obloučků trochu méně, hlavně v začátku.

³ Antonín Sychra uvádí tuto plochu (t. 33-44) jako příklad nónových a septimových harmonií, v nichž „vzdor modulacím a chromatické disonance působí sametově měkce, i když zneklidněně, protože jsou od sebe značně vzdáleny“ (*Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* – str. 365). Ono zneklidnění se však naplno rozvine až v taktech dalších (t. 45-59).

⁴ Obdobné místo máme i v 87. taktu s *aisis*¹.

⁵ Arpeggio v t. 96 bude tentokrát lepší vzít před dobou, aby souzvuk nebyl celkově prázdný.

4.2.6.7 Furiant¹, op. 85 č. 7 (B 161/7)

Vznik: mezi 16. 4. – 6. 6. 1889 Počet taktů: 141 Rkp.: MČH 1612 (čistopis), 1614 (skica)²

První vyd: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9246

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

Oblíbená Dvořákova forma (i v klavírní tvorbě) našla své místo i v tomto cyklu, jako poslední takto nazvaná Dvořákova skladba vůbec. Hned od prvního taktu vtáhne pianistu i posluchače „do děje“ v rozběhnutém as-moll:



Zatímco levá ruka basuje naprosto pravidelně v třídobém rytmu, pravá synkopuje v rytmu zvoleného tance, ovšem s opačnou akcentací, než je běžným zvykem. Přesto základní dojem furiantu zůstává zachován – jednak nejsou změněny notové hodnoty, jednak se i na osminových chodech chtě nechtě téměř vždy odrážíme, ať je máme podpořeny basem nebo ne, jinak se nám furiant nebude dobře hrát ani nebude dobře znít. Levá ruka se v celé oblasti hlavního tématu důsledně odráží od 1. doby, jež ji vždy vynese nahoru k odlehčenému doslovení (jen tak nevyzní udřeně, toporně), zatímco pravá hraje de facto způsobem menší

akcent – větší akcent – menší akcent atd. ve všech taktech, kde má předepsanou synkopaci. (I „pouhé“ pregnantní vynesení vrchního hlasu v oktávě je pro tento účel často dostačující.) A rozhodně je dobré se celý tento úsek nejprve učit s rozjezdy či zpomalováním na ošidných osminách a zrychlit je, teprve až získáme patřičnou plynulost. („Tempo jistoty“ se zde opravdu vyplatí.)³

Kontrastní téma nastoupí od 31. taktu v A-dur, v intimní dynamice a furiantský tep příliš nemizí, přestože tu akcenty vypsány téměř nikde nemáme:



Snažme se pečlivě členit podle obloučků, ovšem plynule, abychom neztuhli nebo abychom nepřehodnotili osminy na šestnáctky. Takty 40-41 jsou zapsány zbytečně komplikovaně, postačí vzít *es*², *des*², příp. i *ces*² do pravé ruky:



Po připomenutí úvodní melodie⁴ nastoupí triová část, lyričtější, byť tempo se příliš nezmění, spíš se jen rozvrásní, aby nebylo statické ani uspěchané:



Celých 16 taktů plyne v tomto „polyrytmu“ (podobně jako např. ve střední části *Mazurky op. 56 č. 6*). Je vhodné nespěchat na 2.-3. době v jinak nepříliš logicky stylizovaném 67. taktu



ani ve dvoutaktí 70-71, kde se za sebou mění střední tóny (tj. *His-cis-cisis-dis*) v doprovodných harmoniích (můžeme je i přímo vynést):



Od t. 77 je na několik taktů polyrytmus zrušen (levá ruka zde musí hrát, doslova „šumět“, velmi uvolněně, aby si na občas nepohodlné chody zvykla),



posléze se ovšem opět vrátí a následně se přestylizuje do velkého rozkladu v levé,



kde v průběhu taktů opět může leccos převzít pravá (např. 97. takt – *fis*², 99. takt – *dis*²); naopak konec doprovodu v t. 107



dohraje lépe levá, ruce se nesrazí.

Očekávali bychom odvázaný da capo návrat, ale Dvořák nás překvapí dynamikou i stylizací:



Na repetovaných tónech samozřejmě střídáme prsty – nestřídat je zejména v této dynamice riskantní. Od evolučního postupu počínajícího 117. taktem⁵ můžeme zrychlovat



až k virtuózně se sypajícím oktávám připravujícím závěrečný triumf titulního tématu. Mohli bychom zrychlovat až do konce, ale protože poslední takt před závěrečnou reminiscencí je vyakcentován, navrátíme se asi k tempu začátku celé skladby a teprve na posledních třech taktech můžeme opět zrychlit (poslední tón nedáváme – dle zápisu – ani příliš krátký, ani příliš dlouhý):



Pokud ve skladbě dodržíme uvedené „bezpečnostní“ principy, není těžká – a je vděčná! (Byla oblíbenou skladbou Fr. Raucha, jenž ji i rád přidával, někdy ve dvojici s číslem 3 tohoto cyklu.) Kdo by se skladby napřed bál, najde ji zlehčenou Ant. Pokorným coby č. 13 v albu *Antonín Dvořák – Nejkrásnější melodie* (SNKLHU Praha 1956) v a-moll, navíc zbavenou oktávování a s nepříliš podstatnými vynechávkami t. 39-52 a 77-92. Ale to už je zlehčení moc okaté a podmanivá zvukovost skladby vzala zasvé.

¹ Původní název na souhrnné titulní straně rukopisu byl jen *Tanec*.

² Jen pravá ruka (fragment).

³ Tečky nad osminami pravé má rkp. jen v počátku 1. taktu a pak až v 13. a 18.-22. taktu, dál je má nahodile. Pramenné vydání je má zcela všude, u Simrocka chybějí v t. 5-8 a 27-30.

⁴ Zde již rkp. a Simrock tečky nemají, jen pram. vydání ano.

⁵ Tečky v předchozím taktu již rkp. ani Simrock nemá - a dál už je nemají až do samého konce skladby.

Technicky naopak značně záludná je následující skladba

4.2.6.8 Rej skřítků, op. 85 č. 8 (B 161/8)

Vznik: mezi 16. 4. – 6. 6. 1889 Počet taktů: 135 Rkp.: MČH 1612, fragm. skici též 1614¹

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9246²

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

Od samého počátku zde máme velké nároky na pružnost a zejména uvolněnost zápěstí (skladbu je třeba vsutku „vytřepat z rukávu“, což dokazuje hned první řádek):



Již ve 3. taktu si musíme uvědomit, abychom první dva tóny es^3-es^2 hodili rukou coby uvolněný odtah a mezi 4. a 5. notou dali co nejuvolněnější latentní crescendo, abychom neztratili rytmický přehled. Je dobré si tu představit melodickou abstrakci $\text{♩} \text{♩}$ s uvolněně odlehčenou šestnáctkou, toto ostatně využijeme ve skladbě ještě mnohokrát. Následuje hlavní téma, jež kvůli rozdílnému frázování doporučuji nejprve procvičit každou rukou zvlášť:



Levá se při skákání (resp. přenosech, skoky to opravdu nejsou) ani při repetovaných tónech nesmí svírat a hraje doprovod co nejpravidelněji. Pravá ruka cinká hlavně vrchními tóny, nesvírá se na dvojhmatech a rovněž všechny přenosy, zejména sexty na rozhraní 5.-6. taktu, musí mít při všem pointování dokonale zrelaxované. Nezapomínáme ani na fakt, že dynamika je v *p* a Dvořákovo tempo je *Allegretto* – nevyrábějme si tedy zbytečné stresy jak v oblasti síly, tak rychlosti. Kontrastní síla nastoupí až od 13. taktu,



ovšem i zde odlehčujeme, důležitý je hlavně akcent na první dobu (obouruční), zbytek je relax, hlavně ať rytmotvorné tóny nevypadnou. (Zde i v předchozí ploše nám psychicky pomůže abstrakce $\text{♩} \text{♩}$.) Nesvíráme se ani na víc šestnáctinových staccat za sebou, která si užijeme zejména v dalších taktech,



vždy si poradíme výše uvedenými rytmickými abstrakcemi. Šestnáctinová plocha je na chvíli vystřídána nepříliš vynalézavým kódovým doplňkem vytvořeným z posledního taktu tématu



bas ve 40. taktu doporučuji zachytit do pedálu před dobou. Posléze se vrátí nezměněné hlavní téma, ovšem s přestylizovaným doprovodem,



kde se opět musíme naučit nezávislosti každé ruky zvlášť a v levé si najít nejpohodlnější prstoklad, který nás a naši uvolněnost nezradí ani při změně směru. (V 54. taktu – neboli druhém taktu poslední ukázky - může být praktický např. prstoklad 5-2-4 1-2-1.)

Zbývá se zmínit o pedálu v celé této úvodní části. Zubatý jej všude píše přes celý takt, ovšem tím se vtipnost a přehlednost občas dosti setře. Minimálně to vadí v úvodní expozici tématu v *p* (5.-12. takt), naopak od 13. taktu (viz příklad výše) se marcato i vypsané staccato takto

nedaří – mnohem praktičtější je pedalizovat zde jen do poloviny taktu a zbytek se tím dost odliší a zpřehlední sám. (Zajímavé, že při triolové stylizaci doprovodu od 53. taktu je takto i předepsáno.)

Následuje mile lyricky starosvětský střední díl, jenž bez snížení tempa asi nevyzní:



Přesněji řečeno, nejúčinnější zde bude naučit se rytmicky dobře každou ruku (a levou i dobře notově načíst) – a až budeme mít toto v krvi, pak si tu s agogikou nebojácně hrát „a capriccio“ (zhruba řečeno: na šestnáctinách spíš rozhánět, na čtvrtkách spíš s tempem klesnout), zkrátka i tato střední část je plná vtipu zasluhujícího přirozené podškrtnutí, jinak ji ochudíme³. Od t. 73, kde doprovod se z triolového skoro všude změnil na kvartolový, můžeme trochu tempo oživit, přestože ani zde zcela rovně nehrajeme. A od 81. taktu s nastoupivším forte se opět musíme vyvarovat svázanosti a křeče ve výrazu, vzdušnost plynutí se ani zde nesmí ztratit:



Téma střední části se pak ještě jednou vrátí v pianissimu, následuje naprosto nezměněná repríza taktů 5-36 (u Dvořáka v rkp. doslova *Dal Segno*) a pak už jen kratičké čtyřtaktové dořečení (zaznačené jako kóda), při kterém nejvyšší *as*³ je mnohem efektnější vypíchnout na dobu:



Jako koncertní etuda Ference Liszta s „dětským“ názvem „Rej skřítků“ rozhodně nepatří do rukou dětem, není ani stejnojmenná Dvořákova skladba určena pro děti, přestože kdysi⁴ (pravděpodobně z důvodu zmatení názvem) vyšla ve vydavatelství Supraphon v tzv. Lidové edici, běžně využívané i na hudebních školách. Samozřejmě, velmi talentované dítě skladbu zahraje, ale to zahraje i mnoho jiných skladeb primárně určených dospělým. Běžné dítě se s touto skladbou velmi nadře, ač se mu svým charakterem může velmi líbit, a výsledek naprosto není zaručen. Spíš ji opravdu přenechme hodně vyspělejším pianistům, kteří již vědí, jak na nebezpečně namáhavou techniku, aby si nezničili ruce a místo elementárního úsilí se pak již mohli věnovat zastřešujícímu přednesu (bez úsměvu se tato kompozice asi doopravdy zahrát nedá). Skladba je velmi půvabná, vtipná, dodnes působí neotřele svěže a brilantní interpretaci bez problémů si opravdu zaslouží. A záslužná je i úprava A. Pokorného, tentokrát ve sborníku *Antonín Dvořák – Nejkrásnější melodie 2*. Je zde sice transponována o půl tónu níž, ale žádný takt není vynechán a při vším zjednodušení se zvuk a vtip skladby neohrozil. Tato transkripce se opravdu podařila - a měla by být pro děti vydávána přednostně.

¹ Jen abstrakce několika taktů před středem a začátku středu.

² Nejvýznamnější odchylky oproti pramennému vydání: na poslední osminové sextě c^2-as^2 (t. 12, 37, 60, 107 a 131) Simrock nikdy nemá tečku – pram. vyd. je vždy má, rkp. (kromě taktu 12) taky. Simrock dále nemá tečky od pol. 25. a v 26.-28. taktu, je to shoda s rukopisem, stejně jako absence obloučku ve 2. pol. 45. taktu. Na začátku t. 85 pram. vyd. nemá arpeggio, což je asi omyl – rkp. i Simrock má. V t. 88-89 má Simrock tečku nad h^1 jen 1x a na úplně posledním taktu střed. části má Dvořák v rkp. *možná* tečku, není zcela jasné. Občas Simrock na různých místech nemá puštění pedálu.

³ Melodie t. 67-68 může značně připomenout kombinaci taktů 15 a 12 (v tomto pořadí) ve slavné *Humoresce Ges-dur*.

⁴ Poprvé v r. 1958.

4.2.6.9 Serenáda, op. 85 č. 9 (B 161/9)

Vznik: 27. 5. 1889 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 95

Rkp.: MČH 1612

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9246¹

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

Skladba se původně jmenovala „Komická serenáda“, což ovšem jejímu charakteru vůbec neodpovídalo². Zajímavé je, že první 4 takty byly dlouhá léta znělkou dopoledního pořadu Československého rozhlasu „Zrcadlo kultury“ (bez jakékoli instrumentace či jiných úprav). Je jednou ze dvou skladeb tohoto vrcholného cyklu, inspirovaných Mendelssohnovými Písněmi beze slov, ovšem ve výsledku poněkud odlišném.

Předehra je rozezněna pohyblivými a přitom poetickými šestnáctinami:



Ve 3.-4. taktu je trochu obtížné dodržet přesné počítání – nejlepší je počítat si stále v šestnáctinách. Poněkud překvapivé je *pp* až na úplně poslední harmonii v předešle³, ale snažme se i toto respektovat.

Nastoupí vlastní téma serenády



a stejně jako v úvodním čtyřtaktu, i zde nám budiž hlavní krédo vepsané do tempového označení. *Moderato* není *adagio*, *andante* ani *allegretto* – a *molto cantabile* berme v úvodu jako projasněný, nikoli však hlučný rejstřík, kdežto *mp* nesmí být příliš tlumené, aby se jasně neslo nad doprovodem a roztouženost serenády se hned mohla projevit. *pp sempre* v levé ruce se přirozeně netýká basu, ten musí znít sonorně, jako když kytarista či loutnista drnkne do srdce nejhlubší strunou – a pak už se jen probírá v jemném doprovodu, který zde většinou pobere samotná levá, není nutno se o něj dělit. Pedál bereme buď jak psáno, nebo můžeme na 4. dobu místo puštění přešlápnout. V 8. taktu je výhodné na druhou nebo i 3. dobu napůl

vyměnit, aby se sekundový chod v šestnáctinách vyčistil, ale bas zůstal. Triolový doprovod v 11.-12. taktu



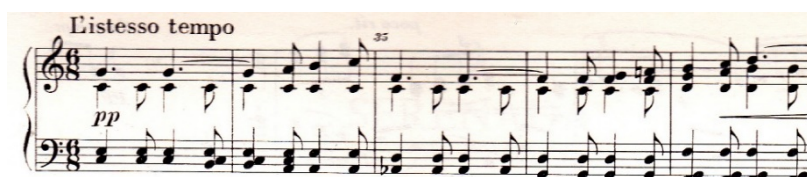
musí být mechově měkký, aby trioly nevykřikovaly a rytmus 2 : 3 nezněl kostrbatě – je to docela obtížné. Nepřerušný pedál v 17. taktu, kde se nad basovým *G* střídají dominanta a tónika, je teoreticky možný (díky *pp*), přesto spíš doporučuji jej měnit nebo aspoň „přivyměnit“. V crescendo do forte během 19.-21. taktu a návratu zpět v taktu dalším nás čekají obdobné nástrahy jako v t. 11-12, tentokrát s kvartolami, zde si je navíc musí ruce již mezi sebe dělit a udržení zvukových poměrů je zejména v následném taktu 22 ještě obtížnější. Velikou kázeň se šuměním doprovodu budeme muset mít i od 23. taktu, kde nejsilnější dynamika je *p* v melodii:



Ruce si zde ovšem šestnáctiny opět dělit nemusí. Po vzepětí do nejvyššího tónu (*g*²) a následném klesání, kde si přirozeně dle harmonických zákonitostí dotvoříme pedál,



následuje plocha jen zdánlivě odlišná – téma zůstalo, jen se transformovalo do jiného rytmu a doprovod se změnil⁴:



Vzdáleně nám průběžný rytmus může připomenout *Silhouette č. 10*, ale zde je mnohem kontinuálnější a přestože tu není přímo afekt, sune se mnohem dychtivěji dopředu, třebaže spíše výrazově než metronomicky. Je s velkým podivem, že velmi dlouho zde Zubatý žádný pedál neuvádí – možná tím chtěl zdůraznit přirozenou táhlou zpěvnost „bez berliček“, dost dlouhé zvukové uměření (forte je až od t. 59-60) a při všem dychtění neafektovanost, leč totálním zřeknutím se pedalizace bychom barevnost příliš ochudili. (I kvůli ostinátě se opakujícím tónům v doprovodu, jež musíme zejména v pravé stále hlídat, aby nevyčnívaly.) Plocha se začíná postupně zahušťovat i harmonicky, na obzvlášť účinných či překvapivých změnách si samozřejmě můžeme dovolit malé zpoždění při jejich nástupu - např. takty 51-55,



ale takových přibývá čím dál více, jen zas nesmíme začít přehnaně drobit a ztratit tah, na harmonii můžeme kolikrát upozornit i pouhou citlivou změnou dynamiky apod⁵. V předposledním velkém zvolnění v 62.-64. taktu⁶



se velmi snadno rozpadne oblouk – v t. 62 plynule vážeme melodii ve středním hlasu pravé a v dalších dvou taktech radši trochu přeženeme protažení na 1. a 4. osmině, než abychom vyklenutí zbortili. (Rozumí se samo sebou, že s prstokladem tu ani jedna z rukou nesmí tápat.) Při opětovném závěrečném sestupu (analogickém se závěrem první plochy) pozor na rytmus – trioly se střídají s duolami (zde značenými jako velké kvartoly), akcenty pochopitelně spojujeme pedálem:



Následuje velmi zkrácená repríza původní stylizace tématu - zde již jen jedna perioda a závěti je upraveno, aby při neustálém narůstání dynamiky zamodulovalo ihned zpět do hlavní tóniny a přes trojhlasý trylek, kde ovšem trylkování středního hlasu doplnili až editoři⁷ (a v praxi tento trylek nemusíme příliš rychle hrát, spíš uvolněně – po arpeggiu jej máme dost času pohodlně připravit)



pádí skladba ve fortissimu v navracené a ke konci jen trochu melodicky ocifrované předejře šťastně ke konci. Jako by vyznání bylo úspěšné.

Serenáda je jednou z nejšťastnějších skladeb Dvořákovy klavírní poezie. Inspirován výše uvedeným Mistrem, dokázal zde původní vzor svébytně přetavit, mnohem umělečtěji než ve skladbě č. 4 „*Jarní*“. Kdo umí dát v plen velikou citovost a současně kázeň při zvukovém vybalancování a výstavbě, pro toho je tato skladba kromobyčejně vděčná a má v rukou jednu z nejpřesvědčivějších ukázek Dvořáka jako klavírního skladatele.

¹ Až na 2 absence obloučků (t. 76-77 a spojení šestnáctin na 2. době t. 22) je mezi 1. a pramenným vydáním naprostá shoda.

² I tento název Dvořák změnil až při korektuře v dopise Simrockovi 7. 8. 1889. (*Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 2, str. 384)

³ Tou výše uvedená znělka končila.

⁴ Pokud nepočítáme významem zcela samostatnou předejru (a totožnou dohru), je tato třídlíná skladba skutečně monotematická.

⁵ Takt 54 má v rkp. ve druhé polovině v obou rukou spojeny obloučkem jen 4. a 5. osminu – v pr. r. je navíc na 6. osmině jasná tečka. Vše červeným inkoustem, kterým Zubatý v celém cyklu doplňoval a opravoval.

⁶ V rkp. jsou v t. 63 *ges*² spojena ligaturou.

⁷ Zátyrl v pravé ruce je ovšem i v rukopise kvartový.

Jednoznačně virtuózní cíl si klade

4.2.6.10 Bakchanale¹ op. 85 č. 10 (B 161/10)

Vznik: 13. 5. 1889 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 323

Rkp.: MČH 1612

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9247

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*²

-ostatně oslava vyrostlá ze starořímského boha vína a pořádaná dříve v době masopustu (vlastně jediný případ, kdy antické božstvo zdomácnělo v našem folklóru) může být těžko jiná než bujaře odvázaná. Na počet taktů suverénně nejdelší skladba („druhá v délce“, *Selská balada*, má „jen“ 191) začíná velmi nevinně v *pp* unisonu, zdánlivě jen jako předehra, ovšem téma se hned od 1. taktu exponuje v úplnosti:



V tomto začátku samozřejmě není problém hrát skutečné *Vivacissimo*³. Hned první stylizační obměna se však jeví už méně lehká:



Do začátku této plochy se nevyplatí vletět dříve (např. nedodržet dvě čtvrt'ové pauzy před ní) – naopak je žádoucí v klidu si pozici rukou připravit, se suchým vtípem si zdůrazňovat hlavně začátky dvoutaktí (tak ostatně naznačeno i obloučky levé) a pokud nám to pomůže k lepší plynulosti, nebát se v 19. a 21. taktu přehodit *es*¹ na první době do pravé ruky nebo

c^1 do levé, případně oboje, dle potřeby. Obdobně si budeme pomáhat asi docela často, např. hned v následujícím osmitaktí



můžeme celou 3. dobu v prvních šesti taktech převzít do pravé (jen pozor, aby sestup $es^2-d^2-c^2$ ve 28. taktu byl dobře slyšet a nezkreslil se posluchači v $es^2-d^2-es^2$), naopak v t. 31 osminy 2. doby převzít do levé (pozor, abychom vše spojili legatem, jak psáno). Na „startovací“ g v levé (25. takt) je praktické si odsadit, abychom nepřišli dřív, a 1. + 3. čtvrtku v taktech 25 a 29 prozpíváme, nezkratíme (není to omyl, máme to tak i v prvotním uvedení tématu). Pedál J. Zubatého je v celé této ploše dost diskutabilní – pokud bude levá ruka dobře legatově šumět, nepotřebujeme pedál v t. 17-24 vůbec, abychom základní staccatovitost tématu neseřfeli, rovněž od t. 25 nemusíme pedál pouštět až na poslední osminu taktu, pokud tento končí staccatem⁴.

Následuje řetězec citací závětí (=druhé poloviny) tématu, jenž se hraje dobře, pokud si vždy zachováme přehled o začátcích taktů – platí zejména od t.. 53, zde je slučování taktů opravdu hodně riskantní:



I zde je samozřejmě možno převzít první osminu z levé ruky do pravé. Mnohem ošemetnější plocha, s citací vlastního začátku tématu, následuje od 65. taktu:



Rytmus, který jsme poprvé a podruhé měli bez vyznačených akcentů a mohli jej hrát spíše ve stylu vířícího valčíku nebo scherza, se nyní bez diskuse změnil v rytmus furiantu a levou ruku je třeba naučit se vázat v relativním klidu, co nejuvolněji a nejpravidelněji, jako zdánlivě netečný background, jinak budou ruce honit jedna druhou a nebudou pohromadě. Navazující sekvenční plocha, suplující zde závěti, má dokonce dvě verze levé ruky – *ossia* je bezesporu zejména pro malé ruce pohodlnější, původní stylizace má decimové rozpětí několikrát za sebou a třeba dbát, abychom nedrželi ruku stále v roztaženém tvaru (prostřední tóny jsou vždy osou, kolem které se vše pohybuje, a jakmile malík lehce zněle udá akcentovanou dobu, již míří do uvolnění):



Počítat tyto takty je nejlepší po dvojtaktích, „na velké tři“, jen v závěru (t. 85-89 = rozložený prázdný *c-g* souzvuk) můžeme již cítit normální 3 doby, třebas synkopované, neboť skutečné závěti se ještě v reminiscenci vrátí a je zakončeno šestitaktovým seběhnutím rozložených dvojhmatů nad prodlevou:



Protože je tato plocha *ppp* a tempo je rychlé, můžeme opravdu vydržet hodně taktů bez výměny pedálu – záleží samozřejmě na kvalitě a stavu nástroje, akustice sálu, zvukových proporcích mezi prodlevou a během apod. Dle toho si pak pomáháme polovičními výměnami – pokud možno tak, aby prodleva byla aspoň tušená.

Nyní následuje stručnější a značně „klasičtější“ oblast vedlejšího tématu – scherzovitá nálada se ovšem neztrácí, naopak:



V repetičích doporučuji střídat ruce opravdu jak psáno, ne opačně⁵, stejně tak v t. 117 a 119 je třeba trochu akcentem narazit první osminu pravé – levá nemá tečku a takt by vyzněl rozpačitě. Od t. 120⁶ se levá přizpůsobí virtuozitě pravé a dle potřeby ji jistí. Pravá musí zůstat uvolněna i na příraz před tónem *f*³ při opakování (128. takt), stejně jako na všechny repetované trojzvuky (od 132. taktu) či sérii staccatových dvojhmatů v t. 139-141, jež zde v praxi vyjdou spíše portamento. Dynamické předpisy nám tu všude mohou hodně pomáhat, dodržujme je. V taktech 157-159 můžeme opět přebírat z ruky do ruky dle libosti a takt 159 si raději bezpečnostně zvolněme, aby přechod byl plynulý a plnozvučný (ostatně, zdůrazníme tím i harmonickou změnu):



Musíme zde zkrátka mít dostatek času, abychom na arpeggio ve 160. taktu mrštně, čistě sestoupili a nejhlubší tón dobře zazněl, poslepu se špatně dává. Z 1. doby vůbec nemusíme spěchat (ani v analogickém 161. taktu), dle zákona rubata leccos doženeme na 2.-3. době a v následujícím taktu. Pokud accelerando nepřeženeme a z 2. doby okamžitě skočíme levou zpět do basové polohy, budeme mít na čistotu všech akordů docela čas (samozřejmě, vždy po akordu se ruka okamžitě smrští!). Přehnaná akcelerace by se nám krutě vymstila, neboť tyto takty bez přerušení vyústí do zdaleka neošemetnějšího postupu v celé skladbě:



Pro malé ruce je toto místo téměř na hranici hratelnosti⁷. Je důležité nemít ani náznak nervozity a vyjít z měkkého pokládání oktáv vedle sebe – tenze nesmí vstoupit do neustálého rozpětí 1-4 na oktávu ani do přesunů mezi nimi, na 2.-3. dobu musíme vždy odlehčovat. Kdo

má hodně velkou ruku, může v každém taktu střídat vrchní prst 4-3-4, principy ovšem zůstanou jinak stejné. Můžeme si opět procvičit samotné oktávy, pak s doprovodem (ovšem vždy s prstokladem, který pak budu užívat pro kompletní tvar!) a teprve pak dodat „odtahové“ noty, hrané kvůli potenciální tenzi samozřejmě zcela pasivně. Nemusíme nikam spěchat ani hrát moc silně – plynulost má přednost přede vším, a pokud si chytře zvolníme v taktu předchozím (tj. 163), nebude žádná takováto „úprava“ působit násilně a nesourodě. Zbývá dořešit pedalizaci, neboť Zubatý v těchto místech zapsal pedál dosti ledabyle: ve 159. taktu jej nezměnil, ač se tu zmenšený septakord mění na dominantní, v t. 161 a 163 předepsaný pedál stírá staccatový vtip (stačí nepatrně přidržet vrchní tón v arpeggiu a pedál vůbec nepotřebujeme) a od t. 164, aniž by pedál předtím jakkoli ukončil, jej nepíše vůbec. Pochopitelně, i v taktech 164-166 si můžeme pedálem pomáhat, samozřejmě po čtvrtkách, legato zde nemáme – ale pokud se naučíme hrát tyto takty opravdu pohodlně, nutné to není. Střední část skladby, neboli díl *B*, jako by z oka vypadla střední části Chopinova Scherza cis-moll op. 39:



Jedná se zde povýtce o epigonskou záležitost, přestože některá místa jsou harmonicky překvapivá a vynalézavá



a nikde v tomto „triu“ Dvořák nenudí. Můžeme tu rovněž dle potřeby přebírat z ruky do ruky, v několikrát zopakovaném dvoutaktí t. 238-239 však bohužel ne,



pokud zde Dvořák automaticky nemyslel o oktávu výš i levou ruku, což už se nedovíme. Pokud ovšem budeme mít zas vnitřní klid v obou rukou a budeme hrát hlavně přes vršek oktáv, zatímco levá dobarvuje uvolněnými palci, neměl by být problém.

Po tomto středu se vrátí poněkud zestručněná a jinak téměř doslovná repríza oblasti hlavního tématu dílu *A*, ojedinělé změny v detailech již nepřinášejí žádnou novou technickou ani interpretační problematiku. Není tu prakticky ani završující kóda, jen utvrzující dominanta s tónikou, kde arpeggio v posledním taktu je efektnější zahrát před dobou, pochopitelně s odrazem od znělého basu – konec tak má lepší vzlet.

Bakchanale je technicky náročná a občas značně ošemetná skladba. Místy nevýhodnou či nepohodlnou stylizací v krajních částech Dvořák dost ulomil hrot účinné zvukovosti a bezprostřední technické brilanci, což může potenciální interprety odradit nebo jim práci značně znesnadnit. (Občasná transkripce by tomuto dílu opravdu neuškodila.) Něčemu můžeme odpomoci zmíněným převzetím do druhé ruky, máme i místa, kde pokud levá úplně vše nedohraje, pravděpodobně se to ztratí (např. plochy od taktů 25, 53 nebo 265). Je nutné vybalancovat vzlet a bezpečné tempo – začátek se přepálí velmi snadno a pozdější tenze nebo tempový propad (zpravidla oboje) dobře nepůsobí. (Tempo ♩ =88-90, pokud v něm budeme mít přehled, budeme hrát s chutí a budeme dobře pointovat, by mělo k efektnímu vyznění stačit.) *Bakchanale* je zkrátka skladba vyloženě pro virtuosity.

¹ Pravopis převzat z Burghauserova katalogu a pramenného vydání. Titulního list Dvořákova rukopisu i 1. vyd. uvádějí jen *Bachanale*.

² Frázování a dynamiku mají obě vydání naprosto shodné – event. přípisů v pramenném vydání jsou poctivě vyznačeny hranatými závorkami.

³ Původně Dvořák na začátku napsal *Presto*, později opravil.

⁴ Pedál v t. 19 (a několika dalších) není překlep – Zubatý jej skutečně umísťuje až na 2. osminu. Simrock ovšem vše sjednotil – zdánlivě logicky, ale pokud se Zubatý přesně držel frázování levé ruky, pak je zde původní rukopisný pedál správně.

⁵ Příslušné rozdělení not máme i v rukopise.

⁶ V tomto a zač. dalšího taktu jsou v rkp. začátky triol vyakcentovány, obdobně i v t. 128 a 146-148.

⁷ Původně asi chtěl Dvořák i zde trioly (viz náznak v 1. době t. 164 rukopisu), ale pak od záměru ustoupil. A samozřejmě, pokud by se zde střídaly jen čtvrtky levé s oktávovými osminami pravé, hrálo by se místo neporovnatelně líp.

Téměř epický charakter má skladba

4.2.6.11 Na táčkách, op. 85 č. 11 (B 161/11)

Vznik: 14. 5. 1889 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 75

Rkp.: MČH 1612

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9247

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

neboli setkání v chalupě a popovídání si v několikačlenné skupině lidí, zpravidla dobrých známých (neplést si význam slova se skladbou „*Na přástkách*“ z cyklu *Ze Šumavy op. 68* (č. 1), byť při nich se lidé rovněž scházeli a vyprávěli). A vskutku, jako by před námi oživali různí vypravěči a děje.

Ústřední leitmotiv celé skladby je vystaven hlavně na spojení rozložené dominanty a tóniky:



Hlavním interpretačním úkolem tu bude vybalancovat tempový předpis¹ (ani toto úvodní, relativně nejpomalejší tempo nesmí být táhlé) a znělý promlouvající zpěv kantilény, ovšem bez přehnaného afektu (viz *semplice*). U nepozorného interpreta může snadno dojít k zahlušení melodie doprovodem – toto se týká celé skladby, šestnáctiny máme skoro všude. Pedál tu berme opravdu spíš jako vodítko v místech se specifickými autorovými požadavky – jinde jej samozřejmě budeme dotvářet, hned 2.-4. takt jsou bez pedálové účasti nemyslitelné. Arpeggia v 6. taktu (a mnoha analogických místech) můžeme klidně sjednotit na 2.-4. dobu, absolutní purismus vůči (asi ne zcela pečlivému?) zápisu zde snad dodržovat nemusíme. A *rit.* v taktu následujícím bude mnohem účinnější, pokud první šestnáctiny poněkud oživíme a pak teprve zpomalujeme – jinak se nepřírozené náhlé usedlosti stěží vyhneme.

Následuje „jiný vypravěč“ nebo „jiný příběh“:



Lehkou toccatovitost této plochy umocníme hrou senza Ped., nepříliš silnou dynamikou (ta narůstá až postupně) a suše vtipným napichováním osminových dob v pravé i levé, zatímco zbylé šestnáctky jsou maximálně odlehčeny. Navazující doslovné opakování tohoto trojtaktí je graficky odlišné – není zde členěno po dvou, nýbrž po čtyřech šestnáctinách². Možná tu autor myslel již spíše ve čtvrtkách (tj. nepointoval vyloženě na osminy), možná jde jen o náhodu. Následuje šestitaktová evoluce se specifickým pedálovým přáním (autorovým?),



kde rozhodně nebudeme nikde násilím roztahovat ruku, naopak budeme volně házet „malíkové“ tóny³, zbytek budeme odlehčovat a od přehnané force si odpomůžeme i zdůrazněním 1. doby a následným crescendem z nižší dynamiky, jak máme psáno. Po utišení evoluce nastoupí bez přerušení návrat hlavní melodie, tentokrát ovšem v As-dur a *pp*, aby po pouhých 4 taktech se tóninovým skokem vrátila do hlavní tóniny, v dynamice *mf* - *f* - *p*, coby téměř doslovná analogie se začátkem.

První díl skladby by mohl tímto končit, ale následuje ještě kódové dořečení o 7 taktech:



V t. 33-34 nám opět pomůže rytmický přehled. Nejdůležitější je udat vždy start od levé ruky a následně ji nezaseknout – 2. prst je opět osa, kolem které se volně pohybuje ruka na obě strany, neroztahuje se. Pravá ruka má situaci trochu ulehčenou, má jen oktavové rozpětí a

do opory ve vrcholu se nejlépe dostaneme crescendem rozložené oktávy. Zbylé tóny a veškeré pohyby jsou maximálně odlehčeny, nikde tu ostatně ani není *f* – jinak ruce nesehrajeme. Velmi účinné je též procvičení, kde pravá hraje vše a levá nejprve pouze první tón ve figuře, pak první a druhý atd. Toto je základ.

Zatímco krajní část měla převážně durový charakter, střed je naopak převažující moll a nálada temnější (v 1. taktu téma evidentně vyrůstá z úvodního):

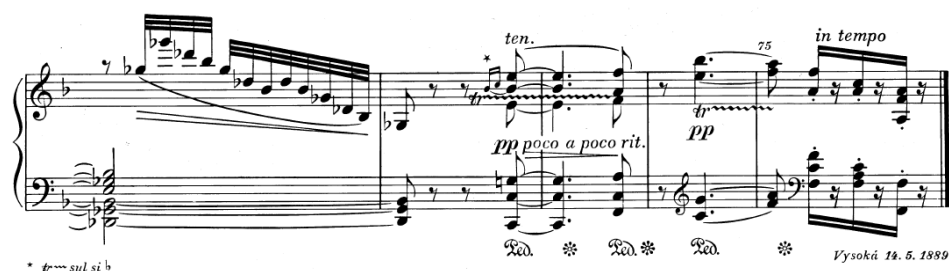


Totéž se skoro nezměněno zopakuje v As-dur (decimu *As1-c*, pokud ji nepobereme, doporučuji zde před dobou) a posléze se vrátí ve stejném tóninovém plánu ještě jednou, ovšem zcela přestylizováno:



Zatímco při první stylizaci se snažíme respektovat všechny tečky, čárky, pedálová značení (ač bychom asi očekávali trochu jiná) i předpis *ben marcato* (platí i pro doprovodné hlasy a je schopen účinně vyznít v tempu pomalejším i rychlejším), při druhé musíme být především sluchově velmi bdělí, aby se nám nemíchala melodie s doprovodem, jsou značně blízko sebe. Je zcela na nás, jestli doprovodné trioly hrajeme důsledně levou, nebo vždy poslední notu z nich bereme do pravé – druhý způsob je technicky pohodlnější, ale palec pravé musíme doopravdy odlehčit, aby nám nevstupoval do melodie, hlavně na 4. dobu. (Tato střední část se Schumannovi docela podobá – její začátek vyvolává podobný kontrast jako v *Arabesce* op. 18, ale i celková stylizace má k němu dosti blízko.)

Následuje zkrácená repríza, pouze zopakování ústředního tématu nejprve v *pp* (tentokrát v Ges-dur) a posléze opět utvrzení téhož v hlavní tónině, nyní ve *f* (byť na poslední chvíli se opět stáhne). Celý tento úsek (od t. 38) má předepsanou repetici, po ní je téměř beze změny zopakován následný kódový doplněk a následuje ještě několikataktové, poněkud zvláštní dořečení:



Takty 71-72 můžeme rytmicky rozvolnit na způsob kadence, v tom případě nejpozději od t. 73 samozřejmě opět počítáme. Duodecimu v levé pochopitelně rozložíme, *c* je nejlepší vzít současně s oktávou e^1-e^2 , trylek na dobu nebo před dobou, doporučuji spíše na dobu, tak jak to máme v taktu následujícím⁴. A *in tempo* v posledním taktu opravdu až na poslední tři šestnáctiny – 1. doba zde tečku nemá, vztahuje se tudíž spíš ještě k ovzduší trylku předcházejícího.

Skladba je melodicky chytlavá a náladově vděčná, nenudí. Pokud si zachováme ve všech místech předepsaný nadhled a nezačneme se svírat a zmatkovat z téměř neustále drobných hodnot, ze skoků, domnělých roztahovaček apod., pak se nám skladba může dost dobře hrát a dost se na ní naučíme schopnosti vždy „přes stromy vidět les“.

¹ V rkp. je tempo jen *Andante*, ale původně mělo být ještě *Allegretto*, pod ním napsáno *Allegretto grazioso* – obě označení byla vyškrabána.

² Staccato v pravé ruce má v tomto místě rkp. i Simrock jen naznačeno – pramenné vyd. v taktech 13-14 všechny šestnáctiny vytečkovává.

³ Staccato u šestnáctin pravé naznačil Dvořák v rkp. jen zcela nahodile – tištěná vydání ho neuvádějí.

⁴ Začátek trylku (b^1-c^2) v rkp. zaznačen není, ani jeho průběh od 1. doby 73. taktu dále. Stejně tak zde není značen průběh trylku v t. 74 (uvedeno jen *tr*).

4.2.6.12 U mohyly, op. 85 č. 12 (B 161/12)

Vznik: 4. 6. 1889 Vysoká u Příbrami Počet taktů: 90 Rkp.: MČH 1612, skici 1613¹, 1614²

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9247³

Pramenné vyd.: viz op. 85 č. 1

U mohyly je skladba, kde Dvořák zcela absorboval vliv F. Liszta, a nutno říci, že v kladném slova smyslu. Poučen ovzduším a stylizací Lisztových kompozic jako např. Transcendentální etuda č. 6 „Vision“, zčásti i č. 7 „Eroica“, skladba „Funérailles“⁴ a mnoha jiných děl s virtuózně vyhrocenou, občas i přímo religiózní tematikou, stvořil výrazově nesmírně účinnou skladbu prakticky bez technických či zvukově-problematických excesů. Největší otázka tu bude patřit základnímu přístupu a uměleckému ztvárnění – hrát skladbu v zásadě jako pomalu se sunoucí marche funèbre (a tomuto pohledu podřídít i technické efekty), nebo se ji nebát lisztovsky virtuózně rozvrásnit, třeba až à la *lassan* v „Uherských rapsodiích“ (včetně přetečkování rytmu apod.)? Interpret by neměl kopírovat – spíš se nechat inspirovat dosti podrobným zápisem, co mu napoví. („Restriktivní“ předpis, resp. tradované přísné pokyny, které možno dohledat u Liszta např. u zmíněných *Funérailles*⁵, zde nenajdeme – a někdejší „prapůvodní“ název nemusí být zcela směrodatný, Dvořákův náhled se během kompozičního procesu často měnil⁶.)

At' již u nás bude převažovat jakákoli složka přístupu, začátek skladby vyznívá harmonicky velmi chmurně, třebaže vyloženě mollové akordy tu skoro nejsou:



Nízká poloha a převážně těsná harmonie akordů zkrátka vykonává své. Po 12 taktech nastoupí kontrastní plocha, využívající všech Lisztových atributů při obdobné výstavbě:



Po uvedených taktech však opět postupně narůstá a nakonec přejde v sazbu, kterou končil oddíl předchozí:

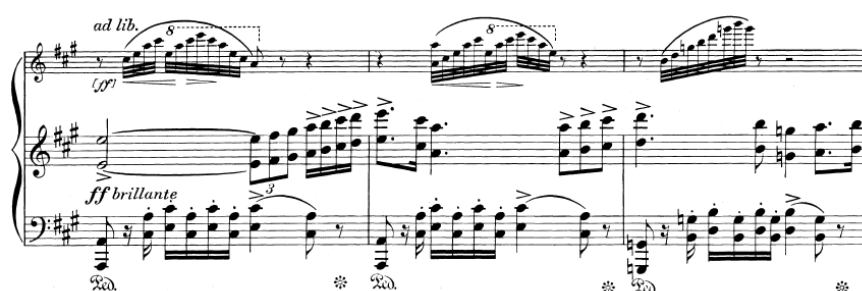


Zde nastává kardinální otázka, co s pedálem. Nakolik měl Dvořák skutečnou supervizi nad vším a nakolik Zubatému prostě ve všem věřil, to už se nikdy nedovíme, a pokud bychom se i v těchto místech drželi neúprosně se sunoucího rytmu bez uhnutí, pak (při respektování předepsaného pedálu) bude tento úsek přes všechnu snahu po výrazové stránce k nepřekání, s ulomeným hrotem – mnohem víc, než když tu popustíme uzdu agogice a virtuozytě. Že by toto bylo interpretační vodítko? (I když pedálovému dotvoření se asi tak jako tak úplně neubráníme.)

Skutečný kontrastní díl, s jednoznačně durovou náladou, začne až nyní:



Zprvu prostá lidová písnička, postupně narůstající zejména zdvojováním v oktávách a čím dál větším zapojováním oktávových pasáží (zejm. v pravé, ale i v levé), vyústí nakonec v primárně virtuózní brilanci,



samozřejmě mnohem účinnější, pokud dvaatřicetiny označené *ad libitum* všude hrajeme – vůči základnímu partu jsou propočítány zcela pravidelně. Pozor, tři osminy spojené trémcem ne vždy znamenají triolu!

Po virtuózním vybouření a generální čtvrt'ové pauze se nám navrátí svět úvodu skladby - stylizačně v základu nezměněný, jen harmonicky trochu prostší a ne tak chmurný, opět s (technicky ještě značně bohatším) 4taktovým zakončením jak oddílu *f*, tak oddílu *pp*. Vše jde dobře do ruky, jen ve druhé polovině 64. taktu mohou nastat zejména pro malé ruce asi potíže:

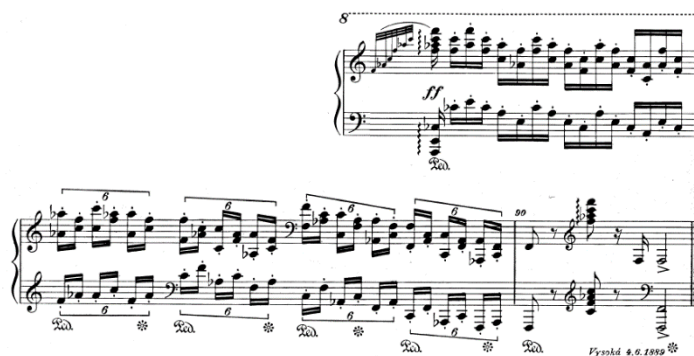


Nejschůdnějším řešením tu bude nedržet spodní tón oktávy (udrží jej pedál) a těžiště ruky přesunout na 4. prst nahoře, abychom se bez křeče přesunuli na následný pátý. Pochopitelně doslova nevážeme a uvedené akcenty spíš bereme jako náповědu v duchu „pesante“ e rit.“, výrazově je tu opravdu žádoucí a forze není třeba.

Po tomto expoé nastoupí ještě (už jen čtyřtaktová) reminiscence v *p* na střední část dílu *A*, klavír se posléze ještě naposledy rozbouří v duchu taktů 64-65 (nyní takty 71-73) a plynule naváže zdánlivá repríza dílu *B*, ale po pouhých 4 taktech se z ní stane kóda, vycházející z motoriky šestnáctin. Nejprve v *p*,



ovšem pak se náhle rozroste až do *ff* a celá skladba končí sestupnou toccatovitostí, kde si leccos můžeme rozložit do rukou i jinak⁷:



U mohyly je jedna z nejefektnějších a pianisticky nejzvládnutějších Dvořákových skladeb. Pokud občas dotvoříme či domyslíme pedál dr. Zubatého (na mnoha místech můžeme – ale nemusíme – předpis respektovat, pokud budeme mít intenzivní, dlouze zpěvný tón) a pokud jsou nám sympatické Lisztovy skladby obdobného charakteru, nebudeme zde mít o nic více (ani méně) práce a měli bychom tímto dílem vždy zaujmout.

¹ Jen první dva takty skladby (definitivní stylizace).

² Zde titul nadepsán jako XI. *Ku hrobu (marš smuteční)*. Tato skica je dosti dlouhá, ale téměř stále jen ve formě abstrakce melodie v pr. r. – levá jen naznačována. Není známo, zda odlišné pořadové číslo na této skice je jen omyl.

³ Toto vydání je kupodivu věrnější vůči rukopisu ve věci přítomných či nepřítomných staccatových teček. Jen několik příkladů, kde rkp. tečky nemá a pramenné vyd. je doplňuje – t. 6 (pravá ruka), 9. a 21. takt pravé (šestnáctky), t. 22 (1. pol. taktu – obě ruce). Mezi rkp. a Simrockem jsou rozdíly jen zcela ojediněle – 2. polovina t. 22 (rkp. na 3. době má v pravé tečky) nebo t. 38 (rkp. v levé tečky nemá, tištěná vydání ano).

⁴ Č. 7 z cyklu *Harmonies poétiques et religieuses*.

⁵ Viz kritické vydání skladby (*Neue Liszt-Ausgabe*), Editio Musica Budapest 1981.

⁶ Exemplárním případem měnícího se náhledu, včetně názvu, je např. první z *Humoresek op. 101*.

⁷ Grupetto na začátku t. 88 v rkp. chybí.

Lisztovým ovzduším – byť značně pokornějšího charakteru (ovšem i takové skladby Liszt často psal, třebaže nejsou tak známy) – je prostoupena i závěrečná část cyklu, skladba

4.2.6.13 Na Svaté Hoře, op. 85 č. 13 (B 161/13)

Vznik: 6. 6. 1889 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 38

Rkp.: MČH 1612

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1889, ed. č. 9247

Pramenné vyd.: viz *op. 85 č. 1*

(míněna Svatá Hora v Příbrami, s kostelem a klášterem, jež samozřejmě Dvořákově pozornosti nemohla ujít). Skladba je unikátní z několika důvodů. Je to jediná Dvořákova klavírní skladba s religiózní tematikou přímo v názvu¹, jediná jeho skladba v 5/4 taktu a z klavírních skladeb vedle *Silhouetty op. 8 č. 2* a *Klavírního koncertu* jediná, kde Dvořák používá série „malých notiček“, zde navíc zcela pravidelně:



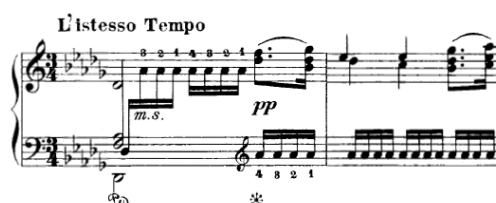
Přestože dynamika je tu značně extrovertní, zejména vždy při vzestupu, nejedná se nikde o demonstraci virtuosy – základním rysem je zde otevřená vroucnost, chvála Boha (je známo, že Dvořák rukopis skoro každé své dokončené skladby uzavírá slovy „Bohu díky!“)², možno říci až božská extáze v pozitivním slova smyslu. Není asi náhodou, že lyrický a zbožný Dvořák zakončil cyklus zrovna tímto vyznáním – můžeme zde spatřovat paralelu i s téměř vždy se vyskytujícím, byť ne přímo religiózním, ale stejně lyrickým a pokorným zakončováním cyklů u R. Schumanna. Není zde nic heroického, žádný pochod, jen vzpínání rukou, čisté, bez afektu. (Kdo chce, může slyšet v 1. taktu ovzduší lidové písně „Už mou milou do kostela vedou“ a následně z jiné písničky úryvek „husičky nemáš doma“.) Pedál samozřejmě v akordických sledech dotváříme dle potřeby, v sestupech malých not se nám vždy musí v jednotlivých kvartolách zatřpytit zejména tón levé a nejvyšší tón pravé. Agogiku necháváme v obou případech dýchat dle potřeby, malé noty je dobré hrát s rozjezdem - ovšem takovým, který by nesklouzl do nepatřičného afektu, ale díky kterému nebudeme mít my ani posluchači sestupující girlandy striktně rozpočítány³. V arpeggiích⁴, pokud v akordických plochách přijdou, samozřejmě zdůrazníme nejhlubší a nejvyšší tón, ať již je bereme spíše před dobou (v průběhu taktu, agogicky si samozřejmě dáme patřičný čas) nebo spíš na dobu (začátky taktů), záleží na citu hráče. Stejně tak jestli se budeme chtít vejít v sudých taktech do pětičtvrtního metra, nebo (podpoření poznámkou *quasi cadenza*) to necháme spíše na citu. (Není jasné, zda fermátu, uvedenou na začátku, zamýšlel autor i pro další analogická místa a pouze už ji nedopisoval, nebo ani ne.) Autor disertace se kloní jednoznačně k první verzi – čas by se zde asi doopravdy honit neměl.

Všechny tyto principy platí od počátku až po závěr taktu 22 – jsou-li někde přírazy v levé, platí totéž co pro arpeggia, akorát by měly zaznít ještě trochu sonorněji a není vhodné honit

je příliš rychle. Na vrchol *fff* v taktu 21 si necháme samozřejmě patřičný čas, aby vyzněl přirozeně, ne kvapně. Následuje pokorné dořečení celého tohoto dlouhého úseku,



kde samozřejmě (bez dotvoření pedálem to pochopitelně nepůjde) velmi kvalitně – byť v rámci dané dynamiky – zpíváme vrchní hlas pravé, v kontrapunktu nevynášíme doprovodné hlasy a dáváme pozor na zachycení přírazu *Des* v levé do pedálu, snadno se ztratí. A pak už následuje podivuhodná kóda, až k předposlednímu taktu nepřetržitě, doslova impresionisticky protkaná ostinatem *as*¹ v levé:



Zde platí víc než kde jinde, že barvu, délku tónu a součinnost pedálu nám bude diktovat především stav klavíru, akustika místnosti. Vše se hraje v měkké uvolněnosti obou rukou (dvojí vzepnutí do dynamiky *f* tu má už jen „reminiscenční“ charakter), pedál si vytváříme tak, aby nepřerušný proud *as*-vibrace se nikde nezadrhl (předepsaná absence pedálu v t. 26-28 je bez zvukového ochuzení prakticky nereálná). Pokud se nám podaří nepřerušit proud levé, můžeme samozřejmě dotvářet (a do samého konce dovést) i dech agogiky⁵. A pak už jen – ticho...

¹ Dle samotného Dvořáka (viz koncept dopisu Mme. Richard S. Stoirsové do New Yorku 12. 10. 1893, in: *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 4, str. 299) byla inspirována poutí Dvořákových krajanů do Příbrami.

² Zde „Zaplat’ pán Bůh!“

³ Akordových formací je vždy 6 za sebou - poprvé měl Dvořák ještě o dvě víc, ale ty pak škrtl.

⁴ Na konci 2. taktu má Dvořák v rkp. obě znaménka arpeggií nepřerušená – naproti tomu zač. taktu není v tomto zcela jasný (v rkp. ani u Simrocka). S úplně přesným označením arpeggií si zde Dvořák občas hlavu příliš nelámá.

⁵ V t. 32-34 má Dvořák postupně vyhasínající dynamiku zapsanou i u levé – tištěná vydání toto neuvádí.

Skončil cyklus, ze kterého si může vybrat opravdu každý – pianista založení velmi extrovertního i velmi introvertního, pianista z vyššího ročníku ZUŠ i vrcholně vyspělý umělec, najde zde díla závažná i nehluboká, vždy však posvěcená rukou Mistra, jehož síla, umělecká čistota i přesvědčení nakonec odsunou do pozadí desítky míst, kde se mu klavír svým technickým uchopením v lecčems vzpíral. Každá ze skladeb cyklu se dá prodechnout zralým interpretačním mistrovstvím – a každý z nás pianistů si v tomto cyklu může najít skladbu, ve které toho dosáhne.

4.2.7 Dvořákův pobyt v Americe

Pobyt v USA znamenal pro Dvořáka další velký schod v jeho tvorbě, v jeho skladatelském vývoji. Jako jedna z nejrespektovanějších osobností tehdejšího hudebního světa, s úspěchy téměř po celé Evropě, ale zejména opakovaně v Anglii (včetně postupně zcela plyného ovládnutí tamějšího jazyka), nebyl v Americe neznámý, naopak jeho díla se tu dosti hrála už před jeho příjezdem. Jeho osobní přítomnost a působení však dodaly jeho jménu zcela jiný rozměr, s představami často až nerealistickými – byl očekáván jako zakladatel a tvůrce celosvětově úspěšné americké hudby, jako implantátor amerických reálií do klasického hudebního kontextu, jako spolutvůrce mezinárodně uznávaného amerického hudebně-skladatelského školství i jako osobnost, jež v postavení ředitele newyorské Národní konzervatoře dodá patřičný lesk nejen jí, ale celému americkému hudebnímu životu v bouřlivě, s typicky americkým dynamismem se rozvíjející době. Bylo dokonce vysloveno i přání, aby stvořil americkou operu¹, aby složil novou americkou hymnu² apod. Dvořák však i zde, přes veškerou nelíbenou otevřenost novým podnětům, především hodlá zůstat sám sebou. Samozřejmě, žádný skladatel není zcela imunní vůči prostředí, v němž denně žije, a je zcela přirozené, jestliže vědomě či podvědomě jeho podněty ve svém díle zpracovává – stejně jako v oblasti výkonného umění neexistuje žádná „absolutně originální“ interpretace, do které by chtě nechtě nebylo vůbec nic otištěno z vlivů, tradic a okolí, ve kterém vyrůstala. Ani Dvořák pochopitelně nežil ve vzduchoprázdnu, naopak přímo dychtivě zde loká všechny jevy a podněty, které mohl v Americe načerpat³. Přímé citace souvisejších melodií omezuje (stejně jako ve své dřívější, „neamerické“ tvorbě) na nejmenší míru⁴ – v tomto případě snad sluší uvést alespoň podobnost vedlejšího tématu 1. věty

Novosvětské symfonie se spirituálem „Swing low, sweet chariot“⁵. Různé útržky, názvuky nebo podobnost na ovzduší konkrétního motivku, písně či její nálady nebo rytmizace, používal Dvořák celý život naopak dosti často – a u příslušných skladeb je samozřejmě uvedeme. (Nakonec, mohl si to dovolit, z nedostatku vlastních myšlenek jej nikdo nikdy nemohl nezaujatě podezírat.) Nic však není bezduchou kopií či mechanickou citací bez kontinuity, vše je zapojeno do kontextu a celkového záměru, ve kterém tím více vyniká síla a originalita jeho skladatelské osobnosti. Totéž se týká užívání a dotváření různých atributů, svět za velkou louží nutně evokujících a charakterizujících – ať již jde o pentatoniku, přirozenou (aiolskou) moll, rytmický útvar zvaný „scotch snap“⁶ nebo kupříkladu melodický závěr založený na vzestupném či sestupném kroku rozložené tercie (máme např. ve 2. taktu střední části nejslavnější *Humoresky*). Některé z těchto jevů navíc samy o sobě nejsou provenience pouze a jen americké, byť jsou pro Ameriku typické. (Například „scotch snap“ se vyskytuje i v písních z Moravského Slovácka, Slovenska a Maďarska⁷, třebaže zde je celý průběh plynulejší a akcenty se nepřesouvají. Rovněž skotské melodie se mohou svou stavbou americkým značně podobat - viz Dvořákova charakteristika v rozhovoru *Dvorak On His New Work* (New York Herald z 15. 12. 1893⁸) -, přirozenou aiolskou moll najdeme v moravské modalitě, pentatonika má domov ve východní Asii apod.) Je přirozené, že Dvořák se přednostně (i v souladu s obecným trendem té doby) zajímá o hudbu barevných národů žijících v Americe, především velkého množství černochů pracujících na plantážích – z jejichž námahy a utrpení povstalo tolik nádherných spirituálů (byť zdaleka ne všechny slavné spirituály musí nutně pocházet z ruky nebělocha, viz např. „Old Folks at Home“ od Stephena C. Fostera, který dokonce Dvořák upravil pro sóla, smíš. sbor a orchestr a dirigoval jej u příležitosti slavnostního charitativního koncertu 23. 1. 1894 v hudební síni na Madison Square⁹). Velikou pomoc mu v tomto poskytuje blízký americký přítel, zpěvák a Dvořákův žák na Národní konzervatoři Harry T. Burleigh, jenž svého času téměř denně chodil Dvořákovi zpívat vše, co pokládal za reprezentativní a cenné¹⁰. Stranou Dvořákova zájmu pochopitelně nezůstává ani hudba indiánská, třebaže zde už je mnohem méně dokázáno, kolik skutečně pravé indiánské hudby Dvořák slyšel. Jan Josef Kovařík, učitel a sbormistr chrámu sv. Václava ve Spilville (a otec houslisty a Dvořákova přítele Josefa Jana Kovaříka) vzpomíná, jak krátce po příjezdu do krajanského Spilville nadchli Dvořáka dva Indiáni údajně z kmene Irokézů¹¹, ale zde vystupující pod jménem „Kickapoo“, kteří v rámci několikadenní (dnes bychom řekli prezentace) indiánských bylinných „zázračných“ léků předváděli indiánské písně a tance za doprovodu bubnů – toto představení musel Dvořák

každý večer vidět. Ostatně, již v r. 1879 vystupovala v Praze, na ostrově Velké Benátky (dnešní Štvanice) skupina indiánských hudebníků a tanečníků (9 mužů a 2 ženy), jež předváděli různé životní situace, volně pospojované v jakýsi děj a prokládané zpěvy a tanci za doprovodu tamburíny. Popis takového představení i se zápisy některých, celkem 7 melodií, přinesl Václav Juda Novotný v čsp. Dalibor, roč. I, čís. 24 z 20. 8. 1879 (str. 191-192) – a přestože není věrohodně dokázáno, že Dvořák byl vystoupení osobně přítomen, přece o něm jistě věděl, Novotný zcela určitě Dvořákovi o všem sám vyprávěl, nakonec v již zmíněném rozhovoru v New York Herald 15. 12. 1893 Dvořák říká: „Proto jsem pečlivě studoval jistý počet indiánských melodií, které mi dal přítel, a důkladně jsem si osvojil jejich charakteristické rysy, vlastně jejich ducha.“ Nakolik ovšem v obou případech to bylo indiánské umění skutečně autentické, zůstává otázkou, vědci jsou v tomto vesměs spíše skeptičtí – nakonec, s prezentací „indiánského“ umění máme nepříliš blahé zkušenosti i ze současných procházek po pěších zónách a určitě nejen v Praze. Nakonec tedy zůstává stále nejdůležitější role skladatelské osobnosti samotného Dvořáka, role zpracování sebemenších podnětů jeho géniem – a podívejme se tedy nyní, jaké stopy zanechala Amerika na jeho klavírní hudbě.

¹ Iniciativy v tomto vyvíjela zejména organizátorka a mecenáška Dvořákova amerického pobytu paní Thurberová. Dvořák se během celého amerického pobytu skutečně zabýval myšlenkou složit operu podle epické básně Henryho Wadswortha Longfellowa *Píseň o Hiawathovi*, kterou už dlouho předtím znal z českého překladu J. V. Sládka. Bohužel, tato práce na opeře nepřekročila rámec řady skic, které si Dvořák poznamenal do svých amerických náčrtů (skicáře č. 3, str. 24-25 a č. 5, od strany 28 dále). Podrobněji o této opeře např. v knize Antonína Sychry *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (Praha : SNKLHU, 1959) od str. 315, stejně jako ve větších dvořákovských monografiích.

² Dvořák skutečně začal komponovat americkou hymnu koncem roku 1892, na text Samuela Francise Smithe „My Country, T’is of Thee“ – krátce po klavírní improvizaci na tento text údajně prohlásil: „Tak! To bude příští americká hymna, upravená pro baryton sólo, sbor a orchestr!“ Ještě v dopise Simrockovi z 13. 10. 1893 (čili o rok později), se skladatel zmiňuje v souvislosti s dokončeným *Smyčcovým kvintetem op. 97* (B 180): „V tomto kvintetu je ve druhé větě Andante s variacemi. (Omyl, jedná se o 3. větu – viz pozn. Burghausera v katalogu.) Jeho melodie je z jedné, ještě nezveřejněné písně, komponované na anglická slova, kterou vydám později jako samostatnou skladbu, a vyhrazuji si nakladatelské právo. Vždyť ji můžete také, budete-li si později přát, ode mne získat.“ (Jedná se o melodii 2. houslí v t. 25-32, v 3/8 taktu v As-dur – přestože předznamenání je as-moll.) S provedením hymny myslel Dvořák evidentně na Harryho T. Burleigha (viz další text), pak však již nemáme zprávy, že by s prací na ní jakkoli pokračoval, skladba se hymnou nestala, rekonstruovaný klavírní výťah (realizovaný J. Burghauserem) vyšel až v r. 1992 v čsp. Hudební rozhledy, roč. XLV, č. 3 (str. 131-134) a provedení skladby (opět za Burghauserovy realizační asistence) se konalo 31. 3. 1992 v České televizi (Pavel Horáček – baryton, sbor a orch. řídil Lubomír Mátl).

³ Třebaže ne dogmatically, bez výběru a vlastního názoru – v Metropolitní opeře byl údajně jen dvakrát (na Wagnerově Siegfriedu a Rossiniho Semiramidě) a z prvního představení odešel pro nespokojenost už po prvním jednání. A večery trávil nejčastěji doma, v rodinném kruhu při partii karetní hry darda.

⁴ Pomíjíme případy, kdy Dvořák cituje sám sebe.

⁵ Autor neznám.

⁶ Zakončení melodického útvaru synkopou krátká-dlouhá, s finálním akcentem na delší notě – vyskytuje se například hned ve 2. taktu hlavního tématu Novosvětské symfonie.

⁷ Např. v písni typu verbuňku jako „Jak ten ptáček zpívá hore nad oblaky“, „A v tem městě Hodonině kasárna malovaná“ nebo „Seděla sem v okénečku, šila sem“, ale i řady dalších. Někdy se užívá též termínu choriamb (Sychra má *chorijamb*), pokud je toto rozšířeno na útvar dlouhá-krátká-krátká-dlouhá (i to máme např. ve zmíněné „Novosvětské“, jak ve tvaru hlavního, tak vedlejšího tématu 1. věty). Ale tento termín se používá spíš v umění slovesném, v hudbě jako takové se příliš nevžil.

⁸ „Shledal jsem, že hudba obou plemen (černošského i indiánského – pozn. TV) se zřetelně podobá národní hudbě skotské. U obou je zvláštní stupnice, v níž příznačně chybí kvarta a septima, resp. citlivý tón. U obou v mollové stupnici septima je důsledně malá, kvarta se vyskytuje a sexta se vynechává.“ (Citováno z výše uvedené knihy A. Sychry, str. 304. Sychra ovšem uvádí datum rozhovoru chybně – 12. 12. – a v názvu rozhovoru má *York* místo *Work*.)

⁹ Jednalo se o koncert ve prospěch ošacovací akce pro newyorské chudé – ovšem současně se stal i manifestací uměleckého potenciálu černošské menšiny (až na jedinou výjimku, bělošskou klavírní sólistkou Berthu Visanskou, byli všichni sólisté i sbor černé pleti). Památný je koncert i tím, že vůbec poprvé v životě zde dirigoval veřejně jiné skladby než svoje – podrobněji viz v kapitole 1.

¹⁰ Včetně zmíněné „Swing low, sweet Chariot“.

¹¹ Irokézové ovšem ve skutečnosti nejsou kmen, ale spíš etnická či jazyková skupina. Ostatně všechno pojmenování a označení charakteristiky při této akci třeba brát především jako produkt a nástroj reklamy, historickou či faktickou pravdivost příliš neřešící.

4.2.7.1 Suita A-dur op. 98 (B 184)

Vznik: (1.1.-) 19. 2. - 1. 3. 1894 New York

Rkp.: MČH 1615¹

První vydání: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 10237

Pramenné vydání: SNKLHU Praha 1957, ed. č. H 2226

První Dvořákovy „americké“² klavírní dílo bylo vždy trochu ve stínu jiných významných děl Dvořákovy americké epochy. V tomto směru se opravdu nezrodilo v nejšťastnější

moment. V prosinci 1893 zažívá Dvořák vše překonávající triumf premiéry *Symfonie č. 9 „Z Nového světa“*, brzy poté následují nesmrtelný *Smyčcový kvartet op. 96 F-dur „Americký“* a *Smyčcový kvintet Es-dur op. 97*, v březnu 1894 vrchol písňové tvorby, desetidílné *Biblické písně op. 99*, na světě je i *Sonatina pro housle a klavír op. 100* – a v sousedství toho počíná 1. ledna (a v souvislém náčrtu od 19. 2.) 1894 vznikat cyklické dílo pro nástroj, který se Dvořákovi tak často v sólové tvorbě vzpíral, ač bez něj nemohl být. Snad nemělo toto dílo (původně označené jako op. 101 – toto číslo později přešlo na *Humoresky*) štěstí na průrazného interpreta, který by se za jeho kvality celou vahou osobnosti zasadil a všechny krásy odkryl (skladbu údajně premiéroval 6. 12. 1894 v Rychnově nad Kněžnou místní klavírista a hudební organizátor Josef Sallač), snad se Dvořák hned po napsání věnoval dalším, závažnějším opusům, s větším štěstím na interprety, a touto skladbou se už nezabýval, aspoň v klavírní verzi ne. (K orchestraci, ostatně nepříliš úspěšné a za života neprovedené, došlo o rok později.) Snad ji bral opravdu jen jako oddech a relativní okraj ve své tvorbě – byť o „neokázalou domácí lyriku“ se rozhodně nejedná, třebaže o tom v literatuře hojně čteme. Pro klavíristy by přitom mohla být tato „pátá skladba psána v Americe“³ vděčným, občas i exoticky znějícím číslem, jen kdyby ji vůbec znali in natura (ne jen z poslechu či zprostředkovaných informací) a byli ochotni při praktické realizaci občas hledat a pátrat, poněkud jiným stylem než např. ve skladbách Lisztových (být se stejnou snahou o virtuózně-poetický efekt)⁴.

¹ Skici jsou ve Dvořákových amerických skicářích č. 2, 3 a 4 (MČH 1674, 1675, 1676).

² Název „Americká suita“ je neoficiální, Dvořákem (pokud je známo) nikdy nepoužitý.

³ Dvořákův přípisek na titulní straně rukopisu (psáno přesně takto).

⁴ Dvořák sám si *Suity* oprávněně cenil – v dopise Simrockovi 20. 4. 1894 píše: „Mám (...) Suitu A-dur pro klavír (středně těžká) (...) a myslím, že jsem napsal v této suitě pro klavír a v písních to nejlepší, co jsem až do nynějška udělal v této oblasti.“ (*Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty 3*, str. 261-262; písněmi jsou míněny *Biblické písně op. 99*)

4.2.7.1.1 Moderato¹

Vznik: 21. - 24. 2. 1894 New York²

Počet taktů: 73

Přestože téměř veškerá literatura o Dvořákovi vyzvedává především intimní momenty celé této cyklické skladby, nepochybně zde Dvořák (a možná především) usiloval i o efektní virtuositu, byť toto přímo neproklamoval. Již od prvních tónů hrábne do kláves zcela nebojácně, sestupné průtahy v pentatonickém modu nás do dalekého, „neevropského“ světa zavedou hned:



Hned od počátku (ale principiálně v celé suitě) se nesmíme svírat v ramenou, suite by nezněla. S maximální vahou, zcela uvolněně se opřeme hned do prvního akordu (lhostejno, zda protáhneme vrchní tón nebo se naopak od něj do výšky odrazíme) a vzápětí musíme s co největší znělostí skočit na tympánově dotvrzující bas. Totéž nás čeká i na následném arpeggiu 3. doby, s rádobou rozeznáním celé klaviatury, a stejným způsobem jdeme i na další takty úvodu – všude je napřed souzvuk, jenž sám o sobě příliš nezní a my jej musíme zejména ve vrchním hlase doslova „propalovat“, samotný následný bas by znělost nezachránil. První zopakování tématu je zvukově záludné zas jinak:



- doprovod v každé polovině taktu má tendenci vlézat do melodie, i v momentech, kde jej ještě nepřebírá pravá. Melodii zde musíme, i v rámci uvedené dynamiky, o to naléhavěji zpívat a doprovod potlačit až někam do *pp(p)*, jinak bude vždy zvukově překážet. Melodie se vzápětí vrátí v sazbě úvodních 4 taktů, v 10. taktu si ve 2. době radši pateticky zvolníme, abychom znělost spěchem nesetřeli, a znělost, byť tlumenější, vytvoříme i v t. 11 - pedál³ klidně můžeme používat i ve třetí době, levá zvukově imituje timpani sordi:



Z koncového taktu hlavního tématu vzejde začátek tématu pobočného, tady už pedál na staccata určitě nebereme



a nátryly tu pohodlněji i přirozeněji znějí na dobu. d^1 na 4. době 14. taktu a e^1 na 2. osmině 15. taktu se snadno vyrazí, musíme dávat pozor, abychom melodii nezkreslili. V 17. taktu zpívají melodii obě ruce, při citaci v levé dbejme na vynesení šestnáctinového h . Celá tato de facto dvojperioda končí typickým spirituálovým zakončením (6.-5.-8. tón stupnice) a následuje dělení motivu – resp. práce s motivickým obrysem taktu 14. Přes další dělení se pak dynamicky dostáváme až do f , zde ve 24. taktu musíme samozřejmě použít pedál, jinak v levé ruce spodní E neudržíme a též její poslední tón, stále doprovodné e^2 , se nám bude špatně hrát. Rovněž tak asi budeme pedalizovat i dále, 25. takt z důvodu logické zvukové návaznosti, 26. takt kvůli znělosti⁴:



Celý díl A posléze skončí čtyřtaktovou, velmi intimní citací hlavního tématu.

Z A-dur se stane a-moll a charakter se změní na šestnáctinově toccatovitý, trochu v duchu moravského folklóru (zde spirituál není, zato tempo se zrychlí – předpis *Più mosso*)⁵:



Pedál tu napřed nebereme, aspoň na úvodní secco defilé ne, až ve čtvrtém z taktů jím můžeme dobarvit či znaléhavět nastoupivši sexty. Čtyřtaktí samo není psáno příliš zněle, je dobré akcentováním pointovat začátek každé čtvrtky, hodně tím pulsaci pomůžeme. Impulsy rukou budou zde společné. Ideálně nejsou stylizovány ani další takty – v pravé občas zbytečně přimísené tóny pod melodii, v levé velké rozpětí a občas náhlé změny směru (t. 36 a 38):



První šestnáctina kvartol v levé ruce musí vždy dobře a zněle odskočit k následujícím, ať měníme směr nebo ne – roztahovat ruku zde stále nemůžeme a zejména v 37.-38. taktu se nám znělost uvedených impulsů nesmí bezděčně ztratit. Do prance je zde používání pedálu – můžeme jej zkusit nepoužívat vůbec (ale pak se zvuk snadno stane suchým), můžeme jej brát jen v taktech, kde nejsou tečky, nebo jej využíváme ve všech taktech a jen měníme úhoz (staccatované takty⁶ versus aspoň náznak legata v ostatních). Na poslední takt čtyřtaktí (nebo v jeho průběhu) si můžeme trochu zvolnit, téměř subitové *p* nám k tomu docela nahrává. Na další 4 takty pedál nepotřebujeme, resp. na první tři z nich – poslední takt bychom ochudili o šťavnatost a psané *poco rit.* bychom ničím nepodpořili. Začátek třetí doby je v tomto taktu nehratelný



- nejprostším (a nejnepozorovatelnějším) řešením je *e* v levé prostě škrtnout. Před touto třetí dobou si celkově dobře odsadíme – jinak ruce ze „součtu všeho nečekaného“ snadno zazmatkují. A pokud máme jen 1% nejistoty či pochybnosti ve zvládnání oktáv, radši opět uvědoměle pulsujeme na čtvrtky (cvičně můžeme i na osminy). Poslední čtyřtakt s kompletní citací už vyžaduje nejplnější zvuk, zde bude i pedálu o dost více, může být kvůli pohodlnosti a znělosti i stále, měněný po půlkách (resp. na zač. 44. a 46. taktu, případně i jinde, po čtvrtkách):



Levá ruka ve 44. taktu je stylizována se zbytečnými zákrutami, ani pravá nad ní není obzvláště pohodlná. Ve druhé polovině 45. taktu nesmíme utéci, v následujícím taktu, snad nejkrkolonnějším ze všech, máme dost změn pro obě ruce – levá změny směru, pravá vedle toho i různé zahušťování vloženými terciemi. Toto místo se opravdu dobře nehraje (pokud chceme hrát poctivě všechno) a kdybychom do něj vlétli, jakékoli zvolnění by pak už bylo nepřírozené a neumělé. Rozumí se, že i v této čtyřtaktové ploše pulsujeme na čtvrtky, impulsové basy budou znatelně znělejší, jsme celkově ve *ff* a zní celá klaviatura. Od poloviny 46. taktu je konečně oddech, ani pedál nepoužíváme – takty jsou jen pozvolna se uklidňující smplice přechod na reprízu⁷, repetování tónů se stále opakuje, postupně zeslabuje a přes poslední trylkový vzrýv (trylky buď odsazujeme, nebo vážeme, končí vždy počátečním tónem, zátryl nemají)



se dostáváme do značně zněznělého světa reprízy hlavního tématu. Zpočátku jen pozor na paměť (některé rozdíly oproti „expozici“ jsou poněkud chtěné), ovšem v t. 60-63 máme velmi složité řešení triolové doprovodné hlasy



a ještě mnohem obtížněji než na začátku suity zde musíme řešit zpěvnost (štíhlý, ale dlouhý tón nahoře), protihlas basu a jen sotva znatelné, šumící trioly, nadto rozdělené do obou rukou⁸. Čím další takt, tím je zvuková balance obtížnější a riskantnější. Naštěstí se dynamika postupně zesiluje a návrat tématu ve forte je už standard, který známe (pozor, jen arpeggia jsou jinak). Brzy se však průběh zase ztišuje a po ohlídání melodie a doprovodu těsně vedle sebe ve 68.-70. taktu (zde musí být doprovod opravdu *ppp*)



a posledním širokým vydechnutí (*fz*) v taktu následujícím celá 1. část suity ve vyšší poloze úsměvně dohasíná⁹.

¹ V klavírní skice (amer. skicář č. 4) napsal Dvořák navíc metronom $\text{♩} = 80$. V orch. verzi má tempo *Andante con moto*.

² 24. 2. 1894 začal Dvořák Suitu čistopisovat – a k datu má na rukopise připsáno „na den sv. Matěje (11 stupňů mráz)“. Souvislou skicu 1. části (téměř všechny takty) má na str. 17-19 ve 4. americkém náčrtníku (MČH 1676) již 21. 2. 1894.

³ Pedál Dvořák (s výjimkou jednoho taktu ve 2. větě a jedné plochy ve 4. větě) nikde v *Suitě* neznačil.

⁴ V rkp. máme *gis*¹ na druhé osmině pravé spojeno ligaturou s následujícím.

⁵ V rukopise Dvořák toto označení neměl (ani *Meno* u posledních 4 taktů dílu *A*) – v obou případech je zde pouze uvedeno *in tempo*.

⁶ Takty 33, 37 a 41 původně staccato neměly.

⁷ Na tomto místě Simrock nemá tečky (rkp. ale ano!), od pol. 48 a v celém t. 49 nemá tečky – na rozdíl od pram. vyd. - rukopis ani Simrock.

⁸ Rukopis ani Simrock nemají v t. 60-62 obloučky nad pravou – jen ve středních hlasech.

⁹ V rkp. máme v 71. taktu jen *ppp rit.*, závěrečné takty 72-73 nejsou dynamicky značeny již vůbec. Definitivní verze s *fz* na zač. 71. taktu je přirozeně sugestivnější.

Scherzosní 2. část Suity

4.2.7.1.2 **Molto vivace**¹ (jediný díl, který není „in A“)²

Vznik: 19. 2. 1894³

Počet taktů: 185

je vystavěná na polaritě staccata až staccatissima a legata či dlouhých tónů.



Pedál je samozřejmě pro odpich nezbytný, přestože značen ho máme v celé této části jen jednou – v t. 182, čtyři takty před koncem. Hned první staccatový odraz pravé se musí zablesknout, zatímco levá tepe v jehličkách staccatissima po celé první 2 takty. Dvoutriolové figurace pravé v koncích taktů je rovněž třeba pořádně napíchnout akcentem, dle potřeby si (v pravé i levé) poddělíme i na druhou z triol a hlavně v této druhé triole nezrychlíme – pokud se něco z toho opomene nebo sevřeme ruku, figurace vůbec nevyzní, cis-moll v tomto ohledu není pohodlné. A oblouk na konci triol musíme vždy řádně uzavřít, nepřetahujeme. V dalších taktech pravá pulsuje na vyakcentovaných osminách jako zvon (tenuto by znělo nudně) a levá lehce nařukává začátky triol, tvořící protimelodii. (*fz* na zač. 6. taktu musíme v levé opravdu dobře dát, jinak se na skok neodrazíme.) Po téměř doslovném zopakování tohoto šestitaktí (drobné rozdíly v levé) nastoupí kontrastní myšlenka, vyrostlá z posledních dvou taktů předchozí fráze a ve své druhé polovině prostoupená americkými intonacemi (hlavně díky elementům pentatoniky a sestupné tercii) :



Pedál zde na tečku samozřejmě nebereme (ani v 25. a 27. taktu ne), jinak u akcentovaných osmin budeme brát asi na každou a pravděpodobně i na rozložený akord v levé. Pak už poslední osminy v taktu mít pod pedálem nemusíme, hlavně od 19. taktu, odkud máme vypsáné odtahy. Přejížděcí část k návratu hlavního tématu se opět velmi snadno zvukově utopí (problematika fis-moll je tu stejná jako v cis-moll),



musíme použít stejný princip akcentace jako v 1. taktu, zde ještě pečlivěji provedený (pozor na rozdíl v dotažení obloučku frázování) a poddělení na 3. dobu se zde kvůli synchronu rukou asi bránit nebudeme (ostatně i Dvořák v nejspodnějším hlas odsazuje). Od t. 33



dáváme impuls asi na každou dobu, až do návratu hlavního tématu. A od t. 45 opět musíme zostřit pulsaci – Dvořák se zde snaží o plný zvuk, v prvních dvou taktech navíc se synkopami (před kterými musí pravá opravdu mrštně odsazovat), marcato by jinak nevyznělo. Jen pod dlouhým akordem si můžeme oddechnout:



Závěrečný oktavový sestup buď stačí nastartovat a udržovat impulsy na tónech *gis*, nebo poctivě vyakcentujeme všechno (a tím asi trochu zatěžkáme – akcenty ve druhé polovině

sestupu jsou ovšem editorovy, nikoli Dvořákovy)⁴. Do dlouze znějící oktávy na *cis* vsuneme nakonec ještě jedno v levé ruce a přes ligaturu přeplyneme do enharmonické, lyrické střední části:



Tato část je lyrická sama o sobě, opět s mnohonásobně opakovaným typicky „americkým“ zakončováním motivku sestupem rozložené tercie (ovšem nyní na těžkou dobu), metronomicky tempo skoro neopadne. Po pečlivém osvojení všech frázovacích obloučků samozřejmě prostoupíme vícetaktové úseky jednotícím dechem – skutečné pozastavení, Dvořákem vyznačené, je až v polovině této části, před reprízou začátku Des-dur tématu v původní tónině. (Samozřejmě, jednotící dech neznamená chvátání!) Nátryly budiž veselé, hbité, notu před nimi si můžeme nepatrně natáhnout, pak je lhostejné, zda budou na dobu nebo před ní⁵. (Šestnáctinu bezprostředně před nátrylem – t. 70 apod. – samozřejmě nenatahujeme, spíš si můžeme protáhleji zazpívat předcházející dlouhou notu a šestnáctinu následně odlehčit.) Pozor na zakončení taktu 70 a analogických dalších – rytmus se snadno splete, druhou ze šestnáctin vždy trochu naťukněme, abychom je nechápali jako úplné zakončení taktu⁶. V t. 76-80



si detailně vypracujme plasticitu, vše je zde zajímavé, jen dbejme na vrchní hlas a linearitu hlasů, aby se do sebe nemíchaly. Pedálová pomoc na vázání (zejména akordů v pravé) je naprosto nezbytná. Po repríze tématu střední části nás už žádné zvláštní nástrahy nečekají – jen si pečlivě vypracujme podrobnou dynamiku, v taktech 106-109 vychutnejme překrásný harmonický spoj (durový sextakord na sníženém III. stupni a jeho rozvod do dočasné tóniky Ges-dur, málem připomínající svět začátku Larga v „Novosvětské“)



a v t. 114-117 nehrajme hlučně šestnáctiny v doprovodu:



Repríza dílu *A* je zcela doslovná, jen o tři tonické takty nastavená v závěru. Úplně poslední, hluboké osminové *Cis*₁, nemusíme již brát do pedálu – ve své poloze vyzní i tak dobře, možná efektněji.

Pokud v této druhé části *Suity* zvládneme všechny proporce zvukovosti a budeme ji hrát s patřičnou jiskrou, může vyznít jako efektní prskavka, skutečné scherzo. Spekulace některých muzikologů (František Bartoš, Ot. Šourek, anonymní autor sleeve note k orch. nahrávce na LP Supraphon 1 10 1679 aj.), kteří vidí v této části paralelu se závěrečnou, rovněž „trojtriolovou“ (v tomto případě ovšem devítiosminovou) Gigue ze 4. partity J. S. Bacha a obecně jeví tendenci k „barokizaci“ této Dvořákovy *Suity* (bude o ní ještě řeč), zavánějí spíše šustěním papíru než přístupem praktického muzikanta a k atraktivitě skladby, resp. k jejímu strhujícímu, efekty odkrývajícimu vyznění, sotva přispějí.

¹ V orch. verzi *Allegro*, v temat. plánu (viz též pozn. 2) *Vivace* a ucelená skica této věty ve 2. amer. skicáři tempo nemá, zato má označení M. M. ♩=60, nota a číslo posléze přeškrtnuty a v rámečku uvedeno ♩=60.

² V tematickém plánu *Suity* (americký skicář č. 4 – str. 16) naznačil Dvořák tuto část ve fis-moll (neboli alespoň v paralelní tónině) – ale za náčrtem 1. části (tamtéž, str. 17-19) má již napsáno *cis-moll 3/8 Scherzo*. (Noty zde nenásledují, téměř celá 2. část byla už naskicována ve druhém ze skicářů na str. 64-65.) Původně ovšem Dvořák tóninu fis-moll chtěl, u skici z 2. skicáře měl poznámku *transponovat Fis moll*, tóninu ale tužkou přeškrtnal.

³ Dle výše uvedeného amerického skicáře.

⁴ Jinak ovšem Dvořák v rukopise akcentoval ještě trochu více – ve 3.-5. má akcenty i na začátcích triol levé, totéž takty 9-11, v taktu 15 sice první z osmin neakcentuje, ale další dvě již ano a totéž opakuje v nakonec „bezakcentovém“ taktu 17. Vzhledem k žádoucí rytmotvornosti všech akcentů je škoda, že i tyto neponechal.

⁵ V rukopisné verzi měl Dvořák nátrylů mnohem méně – pouze v taktech 67, 100, 106, 108, 118 a 120.

⁶ T. 72 má v rukopise chybný rytmus „dvě osminy (*des*²-*b*¹) a čtvrtka“ a je zde poznámka *bis*, dále *3krát*, toto tužkou opravováno u obou rukou na *2krát*.

4.2.7.1.3 Allegretto, neboli 3. část *Suity*,

Vznik: 22. - 26. 2. 1894²

Počet taktů: 96

je rovněž rytmické – základem jsou zde ovšem tečkované rytmy:



Hned od počátku musíme dobře načíst obloučky – něco je ligatura, něco (zpravidla ve vrchních hlasech) se hraje, to si musíme hned ujasnit, abychom pak na to příliš nemyslili a mohli se soustředit hlavně na rytmický vtip a předepsané frázování. V rytmu hlavně myslíme na dvaatřicetiny, aby byly skutečně ostré a nebyly silnější než noty bezprostředně následující po nich (vzorně naznačeno Dvořákem u levé ruky hned v 1. taktu). Ve frázování si prohlédneme i všechny drobné obloučky, kde jsou a kde nejsou – takty se leckde u Dvořáka nespojují (ale někde ano!), rovněž tak ve třetích dobách taktů leckde nic nesvazujeme, ale výjimek z pravidel je moc. (Dlužno říci, že Dvořák se v celém tomto čísle stal téměř zcela otrokem své časté zásady „jen aby opakování nebylo nikdy stejné“ a v detailech, možná nepodstatných, ale o to obtížněji zapamatovatelných, se mu liší skoro všechno.) Konečně si pečlivě nastudujeme dynamiku – je zde velmi podrobná, zdánlivě až zbytečně, ale různá subita, akcenty či opakovaná crescenda umí vytvořit a dopointovat patriční vtip, pokud nás starost o dynamiku nezaměstná tak, že na něj zapomeneme.

Následuje lyrické vystřídaní pobočným tématem,



hrajeme kontrastně, měkce, s užitím pedálu, místo (a ostatně celá 3. část *Suity*) je spíš orchestrálního charakteru. Celá tato 3. část *Suity* je opět prostoupena jak pentatonikou, tak „typicky americkými“ melodickými postupy a sestupy, ale v lyrických plochách pochopitelně nabírají vrch. Vynášení vrchního hlasu je někdy obtížné, ať už pro pohyb bezprostředně pod ním (nejvíce 17.-19. takt)



nebo pro těsnou blízkost melodie a doprovodu v jedné ruce (t. 21). První dobu v 19. (a analogicky 23.) taktu si dobře rozdělme, na dvaatřicetiny nepřijďme dřív.

Následuje přefrázovaná a hlavně v detailech akordicky přejinačená repríza hlavního tématu (někdy až kuriózně, jako v 30.-31. taktu)³



a po fermátě nastoupí střední díl⁴:



Už v předchozím průběhu jsme mohli vystopovat značnou podobnost s *Humoreskou* *Gesdur op. 101 č. 7*, zde se ovšem tato myšlenka a začátek střední části humoresky téměř shodují. Harmonicky a v podstatě ani melodicky se však zde v *Suitě* tato střední část téměř nehne, v doprovodu dominuje ostinátní *cis*, jen uprostřed na chvíli vystřídané dominantou. Po tomto *cis*-mollovém středu následuje (samozřejmě opět trochu proměněná) úvodní část

– a pak dlouhý mollový kontrast (forma celé této 3. části se tedy nakonec ukáže jako rondová – *a b a c d c a e f a*, bez kódy, případně ještě přesněji *ABA'*, kde *A=aba*, *B=cdc*, *A'=aefa*). Nejprve nové téma s jednoduchými imitacemi, v osmitaktové periodě⁵



a posléze dvojperioda ve stejné tónině, s tématem sice ne zcela nepřibuzným, ale přesto jiným a až do konce této a-moll plochy velmi (i na paměť) složitě stylizovaným, zčásti i vinou zápisu:



Kantilénu pravé tu musíme nanášet opravdu dlouze, jinak nevyhnutelně vylezou doprovodné trioly a budou znít jako bezduché odříkávání. Péči o jemný, doslova *ppp* doprovod musíme ještě znásobit od t. 81 – v doprovodu se začnou objevovat dvojhmaty a jsou čím dál blíže horní melodii:



V prvních dvou uvedených taktech samozřejmě můžeme vynést $e^2-d^2-c^2$, event. i vhodné tóny v taktu dalším, ale primárně se naučme a dodržme hierarchii melodie-doprovod, zbytek je už nadstandard. V 83. taktu se nám v jedné ruce potkají b^1 – prvé patří do doprovodu, druhé do melodie, nesmíme je smíchat, trochu i pomůže naléhavější zazpívání b^2 předtím. U

dvaatřicetin v 1. době tohoto taktu se buď naučíme rytmus obou hlasů napřed zvlášť a pak jejich pulsace spojíme, nebo můžeme vzít dvaatřicetiny synchronně s 2. a 3. osminou levé, je zde tak i napsáno. (Doprovodnou triolu je zde každopádně lepší vzít celou do levé – nebo si alespoň vyzkoušejme, co je nám na které době – i zvukově - pohodlnější.)



Ještě jedno pozměněné zopakování samotného úvodu – a 3. část *Suity* je u konce⁶.

Tato střední část celého opusu rozhodně není dominantní částí *Suity* – už pro svou příliš okatou podobnost s pozdější slavnou skladbou, ovšem zcela bez její geniality. Je zajímavá hlavně jako předzvěst a ještě dost nevykrystalizovaný rozběh k něčemu velikému a není snadné ji interpretačně uchopit do rukou tak, aby nebyla celkově šedivá. Též rozdíl mezi klavírností *Humoresky* (navzdory jedné výhradě – viz rozbor dotyčné skladby) a „neklavírností“ této části je až propastný. Někdy bývá tato část označována za polonézu, nakonec sám Dvořák v orch. verzi toto slovo použil – snad toto označení není tak nepřipadné, ale základním rysem původní, tj. klavírní verze je především velký vtip, podpořený i tempovým označením a občas střídaný typicky dvořákovskou lyrikou. Pointace těchto dvou základních atributů odkryje (navzdory předchozím výhradám) půvab a „dvořákovskost“ této části mnohem lépe než násilná implantace jakési až barokní obřadnosti.

¹ V rukopise *Allegretto scherzando*, což je opravdu případnější, v orch. verzi je i zde tempo stanoveno pomalejší – *Moderato (alla Polacca)*. V tematickém plánu (skicář č. 4 – str. 16) má Dvořák *Allegro moderato*, ucelenější náčrt ve 3. skicáři (str. 30-31) tempo ani metronom nemá.

² Datum skici z 30.-31. strany Dvořákova amerického skicáře č. 3 (až po podstatnou část dílu *c*, akordy vypisovány téměř nikde nejsou).

³ Zajímavé je, že v t. 31 (a analogickém 95) v rkp. levá oktáva neměla. Naproti tomu na zač. 94. taktu v levé oktáva byla – není její pominutí (vzhledem ke kontextu) pouhý nakladatelský nonsens, tradovaný od 1. vyd.?

⁴ V rkp. původně notovaný (t. 33-56) v 3/8 taktu, mezi pravou a levou ruku Dvořák napsal „to samé tempo,  = jako dříve “. Až později napsal na zač. této plochy znaménko a pod ním vysvětluje „zde jsem chybil v taktu má být 3/4“ (a nečitelné slovo – pozn. TV).

⁵ Takty 65-72 původně v rkp. nebyly, teprve později je Dvořák vlepil.

⁶ Tato 3. část původně nekončila obouručně drženou oktávou, ale sestupem v levé *A-A₁* (obě noty s fermátami).

4.2.7.1.4 Andante¹, coby 4. část *Suity*,

Vznik: 22. - 27. 2. 1894²

Počet taktů: 55

ač přednesově a hlasově též občas velmi ošemetná, dopadlo ve vyznění mnohem šťastněji. Základem je komorní, ale široce se přitom táhnoucí zpěv – prostá smutná písnička, ne ovšem tragédie. Jako když někdo nostalgicky zpívá o tom, co už pominulo:



Hned první tón musí být zpěvně nasazen, abychom se vyhnuli slabikování. To platí ostatně pro každý takt. Podrobnou dynamiku³ se zde opět snažíme dodržet a přijmout ji za svou – skladba tím jen zkrásní a valéry nálad se prohloubí. Nečekané akcenty v 9. taktu⁴ samozřejmě berme jako výrazové, ne hrubé:



Od 11. taktu (viz další příklad) dávejme pozor na doprovodné *es*¹ ve 2. době, rádo vylézá, nadto jsme v *pp*. Nepříliš pohodlný závěr taktu 13 nehrajme toporně (hodně si protáhněme *g*²), závěrečný příraz v taktu 14 je (už kvůli zvukové prázdnotě) lepší na dobu:



Skladba bez větších problémů přeplyne⁵ až do střední části, kde na chvíli převezme vládu jiná melodie:



Toto území je opět dost náročné na vypracování plasticity. Pravá nejprve tlumenou stříbřitostí koloruje, zatímco horní hlas levé zpívá, hlasy pod ním raději maximálně potlačíme, aby nebouchly. Totéž i u melodického *f* na zač. 31. taktu – pokud se nám zde levou nechce rozkládat nebo nepobereme undecimu, musíme tento tón převzít do pravé a nezapomenout, jakou roli má (není to nejsnadnější, ani následné opětovné převzetí melodie levou a poctivé dodržení legata v pravé). V t. 32 patří v levé do melodie samozřejmě *as*, nikoli *h*, a v 33. taktu nám melodie (hned nebo během prvních osmin) přerostla do pravé ruky, kde už zůstane. Nyní naplno stříbřitě zpívá ona a osminy levé jemně podbarvují jako vánek. (*Accel.* zde spíš znamená „jen trochu dopředu“.) Bas bereme podle dlouhých *c* v levé, ve 35. taktu si najdeme nejlépe plynoucí prstoklad, v 36. taktu doporučuji opět dát dole dlouhý tón a pedál v polovině taktu přivyměnit, v posledním taktu ukázky pozor na *c*² v levé, aby ani nevypadlo, ani se nevyrazilo. (Psané *rit.* může pomoci.)⁶ Takty 38-39 jsou polymelodické, nicméně přirozeněji (i příjemněji) tu zní v prvním plánu pravá a v poněkud komplikovaně notovaných taktech 40-41 jasně dominuje:



Basové tóny v levé musí znít opět dlouze a v pravé vládne vzestupný motiv, vytvářený nožičkami psanými dolů (týká se i čtvrtové noty). Poslední osminu v 41. taktu nevyrazíme a přeplyneme do už jen šeptané reminiscence titulní melodie. Zde nás už čekají spíš jen

pamětní nástrahy a poslední dvoje vzepnutí (příráz v t. 51 budeme řešit stejně jako v t. 14) před úplným, konečným dohasnutím.

Čtvrtá část je bezesporu manuálně nejsnadnější. Je magická po harmonické stránce, zde se Dvořák především plně oddal aiolské moll (citlivý tón *gis* máme za celou skladbu jen 4x, a rozveden jen 2x – *g* všude převažuje), což rezonuje jak s končinami moravskými, tak se zemí, kde toto dílo komponoval. Neustálé prolínání prvního a třetího stupně v prvních dvou taktech znovu a znovu se vracejícího tématu, občasná podivuhodně změkčená (ale tím o to naléhavější) melodická vzepětí se propojila s Dvořákovou zálibou v moravské modulaci, zde ovšem přetransformované do půltónově klesajícího basu a nad ním protékající, obdobně klesající melodie, vyplněné jemnými rozklady alterovaných akordů. (Harmonické schéma od 3. taktu $C-G+-Gisdim^{7/3}-A^7-D^{7/5}-C$ (kvartsext.)- G^9-C .) Jako by indiánská maminka uspávala děcko! Není však úplně lehká na interpretaci, proto není ani vhodné její zařazení např. do alba *Antonín Dvořák - Nejkrásnější melodie 2* (Editio Supraphon 1969) – sice v původní tónině a téměř zcela bez retuší, ale zato pouze takty 1-29. Díky tomu se občas dostává do rukou i dětem, jež samozřejmě nemohou veškerou hloubku i občasné technicko-přednesové nástrahy ani v této zjednodušené verzi ještě pobrat. Nadto tato část i dost trápí na své kráse, pokud ji vytrhneme ze souvislého celku.

¹ Zde poprvé je v tempu shoda mezi klavírní a orchestrální verzí – v 5. části rovněž. Ve skice uveden navíc metronom M. M. 84.

² Skica ve třetím americkém skicáři – str. 27. Psána jen pravá ruka.

³ V této čtvrté části Dvořák nejvíce cizeloval mezi dochovaným rukopisem a tištěným vydáním – alespoň jiný, „definitivnější“ rukopis k dispozici nemáme. V rukopise je dynamiky velmi málo, zejména ve středním dílu, navíc není ani zapsaná levá ruka v t. 29 a 46-47.

⁴ V původním rukopisu nebyly (a v analogickém t. 28 jen na posledních třech tónech), zato na konci 9. taktu bylo *dim*. U Simrocka jsou akcenty doplněné, pramenné vydání je převzalo, zato předpis *dim*. neznámo proč zrušilo. V t. 50 má rukopis akcenty jen na c^3-h^2 , Simrock nemá akcent na první a^1 .

⁵ Mezi takty 18-19 měl být ještě jeden takt, vyplněný opakováním první poloviny t. 19, Dvořák posléze škrtl. Takty 22-29 jsou (nepočítáme-li závěr 2. věty *Suity*) vůbec první místo celé *Suity*, kde máme Dvořákem předepsaný pedál. (Pak už jej máme jen v polovině 51. a na zač. 54. taktu, vesměs bez znamének puštění.)

⁶ Na rozdíl od pramenného vydání, Simrock má *rit.* už v závěru 36. taktu (a v následném taktu ho opakuje). Rkp. nemá nic.

Závěrečná část *Suity*

4.2.7.1.5 Allegro¹

Vznik: 24.2.-1.3. 1894 New York²

Počet taktů: 86

se hned od počátku nastartuje jako skutečné finále – v tempu a charakteru čardáše či odzemku³, aspoň podle pravé⁴:



První hlavní přízvuk samozřejmě máme až na třetím a^2 , neboli na 1. době 2. taktu⁵, nikoli na zdvihu. Akcenty na $d^2 - e^2$ hrajeme ostře, naturálně (byť je můžeme přibarvit pedálem)⁶, rytmus na začátku 5. taktu značně připomíná např. zpívané slovo „šuhá-ja“ (byť první dvě noty jsou samozřejmě opět i „scotch snap“), rovněž poslední dvě čtvrtky v 8. taktu musíme dát patřičně ostře, až syrově. Folklorní inspirace je zde zkrátka evidentní, i moravská modalita opět nabrala vrch a podává si ruku s americkými intonacemi (byť citlivý tón máme v této větě již trochu vícekrát). Pravá zde hraje de facto „za obě ruce“ – stylizaci levé ruky tu Dvořák neřešil nejšťastněji, ruka je umístěna v relativně vysoké poloze, takže skutečný basový background uspokojivě nevytvoří, a všelijak kontrapunktický charakter nám úkol ještě znesnadní. Nejlepší je hrát levou co nejjednodušeji, dobře legato a strojově doprovodně, vše ostatní nechat udělat pravou. Teprve od t. 17 začnou skutečně rytmicky pracovat obě:



Melodii v trochu prostším tvaru převzala levá a pravá doprovodně pulsuje po triolách, s občasným zdůrazněním na „vybočujících“ akordech (3. doba 18. taktu, 1. a 2. doba 19. taktu atp.) V t. 24-25 dobře členíme (radši přímo odsazujeme) po půltaktech, čeká nás dál velká plocha se zvukovými obtížemi (ty nás neopustí až do konce celé mollové části):



Melodie pravé od poloviny 25. taktu se prosazuje značně nesnadno, na dlouhé e^2 a staccato $g^2 - e^2$ i následné tóny musíme jít doslova neúprosně, vše ostatní potlačovat, jen basové pulsace v pozadí nám charakter podporují. (V případě naléhavé potřeby – či potřebné naléhavosti – můžeme zpočátku i nepatrně podsadit tempo.) Trioly, přestože doprovodné, musíme stále dohrávat, jinak dojde k samovolnému zrychlování. Při stoupání na takt 29 se můžeme snadno dostat do stresové situace, pomůže nám skutečně postupné crescendo, hlavně postupné stupňování naléhavosti tónů ve vrcholech, a neutečení z poslední, čtvrté doby, ani na vrcholovém a^2 . Po konečném zatrnutí nahoře se hlavně staráme o pronikavost melodie vrchního hlasu, klidně si v pravé každou dobu odsazujeme, něco naznačil i autor. Diskutabilní na realizaci je 4. doba 29. taktu (a analogicky 2. doba 31. taktu, posledního taktu ukázky) – Dvořák vršek napsal jako část trioly, ale evidentně přitom (dle analogie veškerého předchozího exponování tématu myslel na duolu, přesnější by tudíž bylo zahrát $c^3 - a^2$ jako duolu a c^2 slabě jako součást doprovodné trioly, než vše do trioly rovnat. (V každém případě ale hrajeme tyto dvě noty $c^3 - a^2$ stejně secco, se stejnou důležitostí, druhou z nich nepotlačíme.) Následuje už jen přechod k definitivní tečce za úvodní částí. Nejprve sekvence, na kterou si musíme dobře odsadit, po dobách dobře členit, melodií stále vládnout, dodat příslušnou akcentaci a nesmísit tečkovaný rytmus s triolovým,



posléze vzestup akordů nad ostinátní triolou a konečně završení:



Ostinátní triola *e-Dis-E* vůbec není pohodlná – doporučuji primárně ohlídat synchronní rozjezd obou rukou na 1. době, levá musí uvolněně, bez forze zahrát vše a klidně si tu i dramaticky zpomalme, levá ruka s již pak zakotvenou akcelerací vše může dohnat. Na zač. 37. taktu nám pomůže předepsané ritenuto a na návrat hlavního tématu si opět dejme dobrý odsaz a navzdory předpisu radši rozjezd. (Menší noty, pravidelně se opakující v t. 37-39, pravděpodobně znamenají možné zlehčení.)⁷ Poddělovat si budeme dle potřeby, zejména je to praktické v první půli 38. a 40. taktu, a pro přehlednost a znělost si dobře odsadíme v polovině 39. a 40. taktu. Tyto takty zkrátka především nesmíme pokazit.

Nastoupí druhý, durový díl 5. části, vyrůstající z tématu předchozího, ale hlava tématu se rytmicky trochu změnila a charakter, byť ve Dvořákem nezměněném tempu, se zlyričtil. Česká vroucnost teprve zde začíná nabírat vrch:



Po osmitaktové periodě⁸ se ozve stejné, jen drobet upravené téma ve funkci kontrastní myšlenky o malou tercii výše a zvroučňuje se čím dál víc:



Čím dál méně se chce klavíristovi setrvávat v původním rychlém tempu, stále víc se potřebuje oddat citu a lyrice, zejména ve stříbrně znějícím Fis-dur a postupném změkčení do stejnojmenné moll⁹. Téma A-dur se však vrátí a nyní je (díky přidaným dvojhmátům) nejvroucnější:



Celá tato část připomíná nostalgii a stesk po domově - jak si nevzpomenout na poslední větu *Violoncelllového koncertu h-moll op. 104*. Autor disertace bezostyšně přiznává, že zatímco v první repetici se ještě drží celkově vzrušené nálady (díky „úředně“ nezměněnému tempu), ve druhé repetici (od t. 49) se již více a více poddává lyrické náladě, zejména při druhém opakování. Jiný postup by zkrátka byl proti srsti, mnoho krásy by se nestíhalo. Druhá repetice každopádně končí ritenutem v docela zvučné dynamice (předchozí lyrika dostoupala až na vrchol) a nastoupí reminiscence na úvod celé *Suity*, v závěru zhyhničtělá velebnými akordy a „tympany“ hlubokých oktáv:



Následují ještě dominantní a tonické akordy na celý takt, s trylky střídavě ve spodním a vrchním hlase (velké rozpětí v levé samozřejmě řešíme arpeggiem), s prakticky nehratelným posledním trylkem (stačí trylkovat jen nahoře, v synchronu s doprovodnými tremolovými dvaatřicetinami a v pravé kromě toho hrát jen gis^2 , pokaždé v souzvuku s e^3 (zátryl bude synchronně s levou):




Pak už jen (v původním tempu této 5. části) tonický akord, oktávová kaskáda dolů a dotvrzující dva akordy na tónice¹⁰. Suita se obloukem uzavřela.

5. část *Suity* má mnoho technických ošemetností, hlavně zde často vůbec není snadné dosáhnout příslušné rytmické razance a znělosti. Zachraňují ji pěkné nápady a ve druhém díle (vlastně až do konce) jímavá vroucnost, kvůli kterým se interpret s leckterými nástrahami rád popere.

Jak tedy celkově zhodnotit tuto *Suitu*? Po hudební stránce patří bezesporu k tomu nejkrásnějšímu, co Dvořák pro klavír vytvořil, americká inspirace (viz komentáře u jednotlivých částí) dala dílu navíc další rozměr, který jsme u Dvořáka v klavíru dříve neměli. Bohužel, patří rovněž ke skladbám, kde se Dvořák ve svých představách nejvíce vzdálil reálnému klavírnímu zvuku¹¹ – řada míst sama o sobě nezní a je na občas velmi mravenčí práci interpreta, aby tyto nedostatky eliminovat a zakryl. Nabízí se samozřejmě vysvětlení, že se jedná vlastně o orchestrální věc, která se teprve po instrumentaci patřičně rozdýchá a rozsvítí – ovšem jakmile si Dvořákem dodatečně instrumentovanou verzi pro symfonický orchestr poslechneme nebo prohlédneme partituru, zjistíme, že jde o samostatný orchestrální svět, s tempy naopak leckde usedlejšími¹². Samozřejmě, záleží též na zanícení a charismatu dirigenta, nakolik této potenciální usedlosti podlehně – nicméně skladba do běžného dirigentského repertoáru příliš nepřešla¹³.

¹ V rkp. *Vivace*, ale v metronomu je shoda. V tematickém plánu *Suity* (am. skicář č. 4 – str. 16) rovněž *Vivace*, ale bez metronomu. V rkp. Dvořák uvádí metronom pouze u této části (a Simrock jej nemá ani zde), kdežto v ucelených náčrtcích ve skicářích jej má u č. 1, 2 a 4, u ostatních částí ne.

² Nedatovaná skica této části, s tempem *Vivace*, je ve 3. americkém skicáři na str. 32-33, levá ruka je jen na několika místech naznačena. Ovšem bezprostředně za skicou 4. části *Suity* následuje (na str. 28-29) jiná část a-moll, s tempem *Allegro* – s 5. částí sice až na zcela malé detaily netotožná, ale přesto pravděpodobně původně zamýšlená jako závěrečná část *Suity* (tóninová shoda a uprostřed náznak na reminiscenci hlavního tématu 1. části *Suity*).

³ V načrtnutém tematickém plánu celé *Suity* (amer. skicář č. 4 – str. 16) měl Dvořák původně rytmus . Čtvrté noty byly původně dvě – první Dvořák škrtl, u druhé to není zcela jasné. Udaný takt zde alla breve není, ale v celk. skice (3. skicář) i v rukopise už ano.

⁴ Řada vědců – Šourek, Očadlík aj. – vidí v tomto tanci gavotu (stejně jako v celé *Suitě* paralelu s barokní suitou) – nemohu se však domnívat, že by Dvořák relativně usedlé tempo tohoto tance plánoval coby završení celého opusu, stejně jako že celá suita má především intimní, případně barokizující ráz. Řada (pravda, leckde rádobí) virtuózně rozběhnutých ploch naznačuje primární záměr zcela jiný, byť inspirace samozřejmě mohly Dvořákovi přicházet z více stran.

⁵ Zdvihové doby začátku jsou v tomto vydání již počítány jako první takt. Začátek repetice uvedený u 2. taktu je v pramenném vydání nonsens – v rkp. i 1. vyd. bylo totiž opakování osmitaktového tématu znázorněné repeticí, zde se vypisuje. (Tato nedopatření nebylo opraveno ani v dvoudílném reprintu kritického vydání Dvořákova klavírního díla.)

⁶ V tomto čísle pedál opět nikde uveden není.

⁷ Bylo převzato z 1. vyd., ovšem ve 37.-38. taktu je máme (zakroužkováním) znázorněny i v rukopise.

⁸ V t. 42, 44, 46 a 48 bylo v rkp. *fz* až na 2. osminu – těžko zhodnotit, zda přemístění na začátek taktu je autentické.

⁹ Tečky na zač. 56. taktu by mohly (dle rkp.) klidně být i čárky – je otázkou, zda nejde o vydavatelskou chybu, kterou Dvořák přehlédl.

¹⁰ Oktávový sestup původně být neměl – skladba měla končit jen třemi tonickými akordy.

¹¹ Toto platí, i kdybychom se skladbu snažili hrát podle zmíněného „barokizujícího“ rozboru – skladba by nezněla lépe, naopak by působila usedle a nudila. Pokud nás v tomto tvaru relativně uspokojí v orchestrální instrumentaci, na klavír je toto nepřenositelné.

¹² Viz poznámky u jednotlivých částí.

¹³ Rovněž Dvořák ji nikdy neslyšel – byla provedena až v r. 1910 (řídil Karel Kovařovic) a o rok později ji vydal Simrock. Stejně tak nebývá hrána čtyřruční úprava *Suity* od Romana Veselého, vydaná Simrockem r. 1913 – i ona vyznívá hlavně díky 1. části trochu těžkopádně, třebaže ostatní části jsou v tomto trochu lepší.

4.2.7.2 Humoresky op. 101 (B 187)

Vznik: (1892?-) (1893-) 7. -27. 8. 1894

Rkp.: MČH 1616

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 10278, 10279¹

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1955, ed. č. H 1274

Zatímco Dvořák během amerického pobytu chrlí jedno úspěšné dílo za druhým, jeho náčrtníky (celkem jich bylo šest, resp. 7)² se mu plní i nejrůznějšími poznámkami, motivky a nápady, které buď nakonec nerealizuje, ač vážný zájem zde původně byl (nejen opera *Hiawatha*, ale např. i čtyřvětá klavírní sonáta, sonáta pro housle nebo violoncello a klavír, nové orch. suity a symfonie apod. a mnoho skic neurčitelných) nebo které jako by si schovával a čekal na dobu, ve které přijde jejich čas. A ten čas nadešel, když po skoro dvouletém pobytu na americké půdě jede na dovolenou nejen mezi Čechy, ale přímo do Čech, na milovanou Vysokou. Zde, v prostředí domova, mu náhle naskakují některé poznamenané nápady, práce s nimi plodí další a další – a nový cyklus klavírních skladeb

začíná dostávat svoji tvář. Ne hned, ne v konečném pořadí a ne pod tímto názvem – původně Dvořák volí název „Nové skotské tance“³ a skutečně, jako v někdejších *Skotských tancích op. 41*, snaží se formálně skladby stavět po osmitaktích (nyní ovšem s občasným návratem hlavního tématu, to dříve nebylo), dokonce stanovil pro průběh celého cyklu jednotný metronom (zde 72). Ale takto stanovená forma byla pro něj přece jen příliš svazující, původní název brzy ruší (jednotný metronom kupodivu ne!) a skladby postupně dostávají svoji samostatně typickou tvář, třebaže definitivní pojmenování cyklu se zrodí skoro až za měsíc po jeho dokončení⁴. To už je jasné i pořadí – na *Humoresce H-dur*, která se dočkala souvislé skici jako první ze všech, přerušil práci, vznikají *Humoresky č. 1 – 4* (v pořadí, v jakém pak skutečně byly), pátá dokončená humoreska zaujala místo na konci jako č. 8, poté vzniká nejslavnější z humoresek (7.), nejrozměrnější *a-moll* (5.) a na závěr si nechává čistopis *Humoresky č. 6*, kterou práci na Vysoké začínal. Tak se zrodil cyklus, v němž, přes utěšenost domácího prostředí, se dráždivost Ameriky (naštěstí) ještě naprosto nepřebila – kolorit a inspirace země, v níž se původní nápady rodily, byly příliš silné, se všemi nepostradatelnými znaky amerických intonací (pentatonika, snížený 7. stupeň, příznačná rytmičtější aj.), což v rukou mistra vytvořilo syntézu vpravdě jedinečnou. (Nakonec, ani původní název o skotských tancích by nebyl v těchto aspektech zcela nepřipadný⁵ – viz poznámku v úvodu o Dvořákově americkém pobytu. Ale o tom jsme už hovořili - a na to, jak Dvořák v jednotlivých číslech řešil klavírní problematiku a stylizaci, se podívejme teď.)

¹ S korekturou pomáhal obětavě Dvořákovi samotný Brahms.

² Sedmý americký skicář (MČH 1397) obsahuje pouze skici k operám – k přepracované verzi *Dimitrije*, 2. verzi *Jakobína* a k *Čertovi a Káče*, pro nás tedy význam nemá. Držíme se jinak číslování dle Burghauserova katalogu a Českého muzea hudby (MČH 1673-78) – Antonín Sychra v knize *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* označuje 2. skicář jako IV., 3. skicář jako II. a 4. skicář jako III.

³ Idea „nových skotských tanců“ Dvořáka napadla snad již v USA – jak již bylo několikrát řečeno, skotské a americké intonace mají k sobě docela blízko, i termín „scotch snap“ tomu nasvědčuje. Ve třetím americkém skicáři na str. 44-48 (ovšem s přípisem Vysoká 7/8 1894) najdeme skutečně (téměř zcela vyškabaný) titul *Nové skotské tance*, zatím jiným titulem nenahrazený – a pod ním tematický přehled budoucích humoresek, ovšem jen dosti letmo načrtnutý a s číslováním I *Vivace*; 2; 2 (opraveno na 1 – jde o budoucí *Humoresky* 1, 3, 2); III (G-dur/g-moll, nesouvisí s *Humoreskami*); III (=4); 4 *Allegretto* (=8); 5 *Allegretto*, původně *Moderato* (=„praverze“ 7); 6 *Allegretto*, pův. *Andante* (shoda); 7 *Vivace* (=5). Za 6. humoreskou je napsáno „9/7 1894 ve čtvrtek“, původní čísla 4, 5 a 6 mají metronom $\text{♩} = 80$.

⁴ Název cyklu se poprvé objevuje až 19. 9. 1894 v dopise Simrockovi: „(...) bych Vám mohl nabídnout své nové klavírní věci, opus 101 (osm kusů, titul pravděpodobně *Humoresky*)“; přestože do záhlaví rukopisu mohl být samozřejmě napsán i dříve. (*Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 3, str. 291)

⁵ Asi mnohem méně než ve *Skotských tancích op. 41* i *Ecossaisen II.* – zde byla ještě pro Dvořáka směrodatná hlavně forma, otázku intonace neřešil.

4.2.7.2.1 Humoreska es-moll op. 101 č. 1 (B 187/1)

Vznik: 31.12.1893 New York-10. 8. 1894 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 95

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1895, ed. č. 10278

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

S velkým rozmachem zakrojil Dvořák hned do hlavního tématu první humoresky – téměř celého na černých klávesách¹, posluchače bezprostředně vtahujícího, ale při absolutním dodržování notového zápisu obtížně realizovatelného:



Triola s návaznou oktávou je velmi obtížná hlavně pro malé ruce, ale ani pro velké není zrovna snadná. Pomůže nám, když si (vedle maximálně možného uvolnění rukou, zejména pravé) uvědomíme několik základních věcí:

- Je zbytečné, ba přímo kontraproduktivní vše otrocky, doslovně propočítávat – skladba by působila usedle a nic by nesdělila. Již tečkovaný rytmus v levé musí mít švih, musí být bičem, jenž bude skladbu pohánět. Můžeme tedy směle přetečkovat. Stejně tak je zbytečné propočítávat rytmus pravé proti levé 3 : 2, alespoň jako primární podmínku – i v důsledku přetečkování se poslední nota levé v praxi víceméně sejde s poslední notou pravé, hlavně aby švih se neztratil
- Pokud si pravou ruku rozpočteme přesně na šestnáctinové trioly, zjistíme s překvapením, že nejsou až tak rychlé. Nesmějí samozřejmě znít líně, ale je dobré si

uvedený fakt uvědomit, abychom se zbytečně nestresovali bezděčnými dvaatřicetinami

- c) Před triolou si odsadíme (je tak i psáno) a *ges* v levé naneseme uvědoměle dlouze, během trioly zesílíme (důležité je hlavně i druhé *des*³) a v rámci jednotahu dojdeme až do *B*-oktávy. Je lepší dojít do ní švihem a legatový oblouk vytvořit oním jednotahem, než otrockým vázáním notu po notě. Zvukově by nám nevyšel závěrečný akcent a celé místo by zešedlo
- d) Pokud si zkusíme triolu o dva tóny nastavit, udělat z ní tudíž kvintolu a takto první frázi procvičit, „pouhá“ triola se nám pak bude hrát docela snadno
- e) Pokud se stane, že druhé spodní *des*² v pravé se ozve málo nebo vůbec ne, zvukově se skoro nic neohrozí
- f) Oktáva *b*¹-*b*² musí znít dlouze hlavně pro posluchače – bezpodmínečně držet se nemusí
- g) Předepsaný metronom je zbytečně rychlý, skladba může mít švih i s tempem $\text{♩} = 58-60$ (není to jediná humoreska, kde je tempo nadsazeno – ostatně, „jednotné metronomické číslo“ u všech humoresek, s výjimkou jediné, zavání opravdu spíše spekulací nebo neuvědomělým pozůstatkem původní ideje skotských tanců)

Pedál (synkopický) samozřejmě používáme, jak psán - v 7.-8. taktu by nám příliš nepomohl, vtip staccata by se setřel. Dolní *Es* zkrátka držíme, dokud můžeme. Závěrečné čtvrt'ové *es* můžeme do pedálu vzít, při zachování staccatového odrazu.

V quasi kontrastní plošce (vycházející ze závěru hlavního tématu) naopak pedál na staccata nebereme, může být jen v taktech, kde tečky nejsou. U trylku ve 12. taktu si musíme včas uvědomit, že jej nasazujeme prstokladem 1-3, v osminové triole před ním vyneseme hlavně vrchní *es*². A *fz* v dalších taktech nasazujeme s vtipem²:



Téma se vzápětí vrátí beze změny³.

Rovněž střední část humoresky vychází z materiálu pobočného tématu taktů 9-16, jen se nejprve zlyričtila:



V další repetici je už však zase poskočná a charakter se zdrobní:



Pro výraz a pedál platí stejné principy jako v části úvodní, prodloužení b^1 v 39.-40. taktu si vychutnáme⁴. Ozvěna spirituálu do střední části bezesporu proniká, stejně jako exotické nápěvy, snad Indiánů – až do začátku hlavního tématu, jež se beze změny opět vrátí. Znovu je však vystřídáno jen v detailech zmodifikovaným a o tercii výše (do Ges-dur) transponovaným tématem střední části. (Humoreska je tedy v podstatě nebo téměř monotematická, se základním půdorysem $a b a b' a b' a coda$.) Nové interpretační principy se zde už neobjevují⁵, přírazy des^2 - ges^2 v 60. a 64. taktu znějí lépe na dobu, líp se tak podškrtné potenciální spirituál. Pak už následuje jen nejprve doslovné a posléze zjednodušené zopakování hlavního tématu a staccatovými osminami do vrchu stoupající kóda. Toto stoupání pravděpodobně vyzní účinněji bez pedálu, tremolo od 89. taktu plně uspokojí v poměru k levé ruce 2 : 1, zvlášť když tempo trochu přirychlíme a na tóny es levé ruky si dáme podpurný akcent:



Duolové šestnáctiny v levé ruce v posledním taktu skladby, pod drženým akordem pravé, už pak nemusíme přehnaně (striktně) rozpočítávat.

Nakonec se tedy tato úvodní, povětšinou sarkastická humoreska hraje docela dobře – pokud ortodoxní věrnost zápisu zde nebereme jako dogma a v zájmu účinného vyznění ji přizpůsobíme běžné hráčské praxi. Otevření cyklu tímto číslem, i díky dráždivým intonacím, je bezesporu impozantní. Dnes už je neuvěřitelné, že Dvořák si k prvnímu záznamu hlavního tématu, učiněném do čtvrtého z amerických náčrtníků na str. 14 snad coby téma 3. věty zamýšlené klavírní sonáty, poznamenal „Marcia funebre“ a ve zjednodušené formě opakuje první 4 takty tohoto tématu na protější straně (tentokrát jako motiv 5. části zamýšlené suity⁶, netotožné se *Suitou A-dur op. 98*) s nápisem „Marš funebre“ – ovšem pokud si prohlédneme záznam hlavního tématu opravdu jen jako nápěv bez tempa a jakéhokoli doprovodu, pak se původní název, podpořený chmurnou tóninou, zas tak odtažitý nezdá. A o skotských tancích jsme už hovořili.

¹ Nikoli ovšem pentatonického – „pouze“ v aiolském modu.

² V 9. taktu v pravé rkp. nemá tečky, Simrock ano. V t. 14-15 má rkp. tečky nad každou čtvrtřovou dobou, Simrock je zcela pomíjí a v pramenném vydání chybí tečka na 2. době 15. taktu (přehlédnutí?).

³ V rkp. poslední takt opakování (tj. takt 24) tečky v levé nemá – pravděpodobně však jen opomenutím, v 1. vyd. tečky jsou, jen na závěrečné *es ne*.

⁴ Frázování v celé této části se drží rukopisu.

⁵ V t. 58 a 62 na posl. osmině (*ges*²) nemá tečku rukopis ani Simrock, v t. 62 nemá rkp. tečky vůbec, Simrock je zase nemá v t. 58. Pramenné vydání naopak všechny osminy staccatuje.

⁶ U této nerealizované suity máme jen letmé náčrty č. I, 9, 4 (jen čtyři tóny), 5, 6 a 7.

Naopak českou rozpustilost, příbuznou v dalším průběhu navíc s Griegem, najdeme v dalším čísle:

4.2.7.2.2 Humoreska H-dur op. 101 č. 2 (B 187/2)

Vznik: ? (pravděpodobně mezi 7.-11. 8. 1894)

Počet taktů: 59

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 10278

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu



Označení *grazioso*¹ (mohlo by být i *scherzoso* či *scherzando*) je klíčové, rovněž metronom je tentokrát přiměřeně odhadnutý. Hlavním stavebně-výrazovým prostředkem je zde pichlavé staccato a i tam, kde nejsou tečky, se přenáší či přímo přeskakuje opravdu hodně a barva sopránu svou roli nesmí ztratit. Úvodní představení tématu musí být zkrátka hned vtipné (nejvíc asi evokuje představu dětské hry nebo rozpočítadla), tečky pod vázanými šestnáctinami (2. takt) se nesmějí prodlužovat – zjistíme si, zda *gis*¹ se nám bude lépe hrát 1. nebo 2. prstem. Ruka bude mezi jednotlivými osminami volná, nesmíme se a priori sevřít před ani po decimě (1. takt), ani z obavy před nezávislým vedením hlasů ve 2. taktu. Otázkou do prance je na mnoha místech skladby pedál. Pokud jej budeme brát hned v 1-3. taktu, vtip velmi pravděpodobně setřeme (doslova „rozetřeme“), 4. takt zní samozřejmě s pomocí pedálu naopak přirozeněji, nevypreparovaně. Amerika přijde ke slovu v následujících taktech v paralelní moll, jak v podobě Dvořákovy záliby v sestupujících akordech (I.-VII.-VI.-V. stupeň), tak i zakončením motivu:



Přizvukování pedálem (třebaže u pedálové značky máme současně poznamenáno *stacc.*) zní velmi přirozeně, ovšem levá necht' zdůrazněné staccato dodrží a pravá ať (spolu s pedálem) dobře odsadí triolu, mrštnost tohoto momentu by se jinak ztratila. Pozor, ve druhé polovině 6. taktu levá tečky nemá, dohráváme ji velmi tlumeně jako doprovod. V t. 9-12 okořenil Dvořák pravou trylky – začínáme je samozřejmě od dané noty a uspokojí i jako kvintoly,

byť po bezpečí kvintol zkusme i septoly. Odsazy platí i zde (pro obě ruce), staccata v levé naopak nemáme (již zde nejsou třeba, svěží výraz se naznačil rozběhnutím do sextol):



Grupetto v 10. taktu (ale i všude jinde v této skladbě) je dvaatřicetinové, musí mít tudíž správný drive a (stejně jako příraz ve 12. taktu) zní zvláště v tomto místě mnohem lépe na dobu. Následuje návrat hlavní myšlenky o oktávu výše, nálada ani interpretační princip se nezměnily, jen tečky pod šestnáctinami (ale jen tam) už nemáme. A v posledním, obzvlášť poskočném připomenutí hlavního tématu před střední částí



bude naopak mnohem vtipnější odrazit grupetto levé vždy před dobou, pedalizaci opět upravíme tak, abychom primárně splnili notový text a staccato ani scherzando nezaniklo. V t. 20 si naopak vychutnejme prozpíváné, ke konci se ztišující *ritardando*, byť rkp. ani Simrock osminové vynesení tónů *gis*²-*ais*² v pravé v tomto taktu nemá².

Grupetto se změní v normálně „velké“ noty a na nich je vystavěna celá střední část (exotika se „zdrobnila“):



Pedálem můžeme opatrně přizvukovat oba z taktů, jen osamocená osmina by měla být secco. Oblouček ve druhém z taktů nemáme, doporučuji před čtvrtkou odsadit (samozřejmě, s výjimkou půlky v levé) - vtip i v této střední části dominuje³, lyrika zde není, náznak pentatoniky se vždy po taktech střídá s náznakem chorálu, na dominantní harmonii často

kořeněném. Ne zcela šikovně žádá Dvořák vtip v t. 26 (pozor, v pravé je skutečně „dórské“ *gis*!) a několika analogických dalších taktech:



Pokud chceme v zápisu splnit bezesbytku, co je psáno, doporučuji vyabstrahovat si pravidelný rozpočet ♩ a do něj se primárně vejít. Spěch nám nepomůže, naopak vnitřní klid, v rámci kterého můžeme dvaatřicetiny (ale jen ty a jen uvnitř nich!) nepatrně přirychlit, aby se lépe odsazovalo. V taktech tohoto typu pedál pochopitelně nebereme, úsilí o správné frázování by přišlo vniveč. Víc pedálově rozeznívat můžeme, až když dynamika dorostla do *ff*,

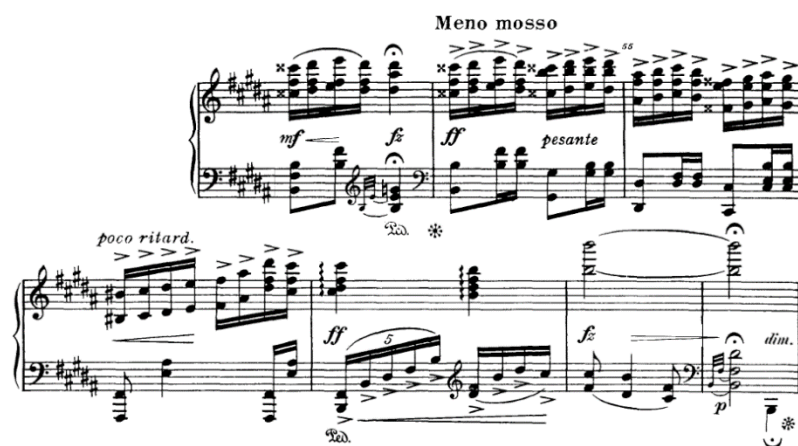


ovšem staccata v levé musí viditelně i slyšitelně skákat stále. Samotnou osminu na konci taktu ani zde nepedalizujeme, dvaatřicetiny v t. 42 naopak můžeme, aby se lépe leskly. (Drobný detail v zápise – a rytmus je zde mnohem hratelnější, škoda, že jej tak nemá i dříve.) Jen se zas a priori nesevřeme a nebudeme spěchat, tentokráte na repetovaný tón, hlavně ne podruhé (takt 44), kde změna pozice ruky není úplně snadná a je třeba se na ni dobře připravit odsazem.

Návrat hlavní myšlenky se nezměnil (pedálové označení opět berme s rezervou, staccato jinak těžko bude znít), jen ve čtvrtém taktu návratu si vše poctivě vyfrázujeme, zejména tečky v levé ať zůstanou tečkami (byť pod pedálem) a protihlas v pravé ať zpívá⁴:



Pobočná myšlenka z první strany se už nezopakuje, zato z šestnáctin posledního citovaného taktu hlavního tématu (tj. taktu 52) stvořil Dvořák závěrečné dořečení:



Toto místo je asi nejobtížnější z celé skladby. Pomůže dodržení tempového předpisu *Meno mosso* (byť souvislost mezi akordy být musí, bez pedálu a provolnění ruky je neproveditelná), abstrakce rytmu na osminy (tak se neudřeme) a uvolněné dohry konců šestnáctinových figurací oběma rukama. I při závěrečném rozdušení (konec 56. taktu a 57. takt) kontrolujeme sluchem, aby melodie, zejména její vrchní hlas, ani zde nezanikla.

Humoreska č. 2 – navzdory několika skladatelským excesům v detailech – patří ke snazším, a s výjimkou několika posledních taktů i přehledným, průzračně znějícím skladbám. Převažuje zde suchý humor v nejlepší slova smyslu, a nebudeme-li mít trauma z oněch několika výše uvedených detailů (plus neztratíme-li nikde úsměv), příliš práce s ní mít asi nebudeme.

¹ Před slovem *grazioso* bylo původně napsáno *Allegretto*, ale Dvořák přeškrtnal a nad ně napsal definitivní tempo.

² Pramenné vydání doplnilo pravděpodobně dle analogie s obdobným (byť jednodušším) 16. taktům, kde jsou tóny vyneseny v rkp. i u Simrocka.

³ Simrock v celé této ploše (t. 21-44) žádná staccata na 4. osmině neuvádí. Pramenné vydání se opírá o rukopis, v t. 23 a 27 tu Dvořák tečky snad jen opomenul, na kvartě fis^2-h^2 má rukopis tečku až naposledy. V t. 37 a 39 má Dvořák v rkp. v pravé na 3. době jen šestnáctiny, ovšem v levé dvaatřicetiny – tištěná vydání toto sjednotila s ostatními takty.

⁴ Původně takto – v rkp. – končil i 16. takt skladby (nikoliv kvintolou).

4.2.7.2.3 Humoreska As-dur op. 101 č. 3 (B 187/3)

Vznik: dokonč. 11. 8. 1894 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 70

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 10278

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Ve třetí z *Humoresek* převažuje naopak noblesa, třebaže inspirace mohly být rozmanité a noblesní úsměvy, případně záblesky šibalství, se zde pestře střídají.

Začátek humoresky, s pentatonickou melodií (a téměř i harmonií) v plné kráse, nás možná trochu překvapí:



Je zde mnoho předpisů a ne všechny spolu korespondují, aspoň na pohled. Pod *molto cantabile* si hudebník představí spíš širokodechý zpěv s vyklenutými frázemi, než doplněk *semplice* a po celý začátek dynamiku výhradně *pp*¹. Ač Dvořák humoresky náladově značně rozrůznil, i zde má uvedeno tempo 72 jako u předchozích i následujících. Pokud bychom chtěli toto respektovat, bude zdejší *Poco andante* už opravdu dost rychlým krokem, procházková pohoda se nevytvoří. Předpis *senza Ped.*² se respektovat dá, pokud tento úvod pojmem jako pouliční písničku ze starého flašinetu – jeho píšťaly se tak imitují docela věrně, zajímavě. Akcenty ve 3. taktu zvýrazníme jen přiměřeně – méně tady často bude více. Nátryl se lépe hraje i přirozeněji zní před dobou. První opakování melodie má už pedál a je trošku rozdýchanejší:



Samozřejmě pečlivě frázujeme (pozor na rozdílnosti pravá-levá v t. 7-8) a základní charakter melodie by se neměl ztratit. Do pedálu můžeme vzít i poslední osminu z předchozího čtyřtaktí, aby navázání tohoto opakování nevyznělo jako díra. Rozhodně však pedál před taktem 5 ještě na okamžik odsadíme.

Kontrastní úsek (jako v předchozí humoresce, i zde s akordickým sestupem, nyní „trojsestup“ c-moll – b-moll – a přes *Es*⁷ na As-dur) zpracovává závěr předchozího tématu, tempo se (i díky drobnějšímu rytmu) samovolně oživí:



Pružnost ve dvaatřicetinách je nabíledni, ať už máme figuru provázanou nebo dvojice not oddělujeme (stejný princip máme i ve slavné *Humoresce* č. 7 *Ges-dur*, byť notovaný trochu jinak). Dvaatřicetinovou kvartolu kvůli vtipu a švihů nemusíme otrocky propočítávat, aspoň ne vždy. Musíme však dát pozor, abychom nepřehodnotili přízvuk na zač. 12. taktu v pravé a vše tam poctivě rozfrázovali. V 15.-16. taktu je poněkud odvážný pedál, vystavět dle něj přesvědčivou náladu je velmi obtížné,



přirozenější bude přešlápnout „klasicky“ na všechny změny harmonie od konce 15. taktu, event. na 2. dobu 16. taktu již pedál nevzít (ale na jednotlivé tóny poslední kvartoly zas ano, jinak sotva promluví)³.

Následuje v melodii i doprovodu mírně upravený, ale základní charakter neopouštějící návrat hlavního tématu, se stejnými principy, které už známe. V taktu 17



si můžeme, při zachování zvukového obrazu *senza Ped.*, „mikroskopicky“ přišlápnout pedál na oktávový příraz, stejně jako na poslední tón – další takt začíná rovněž *f*, plynulost tak bude dokonalejší. To už je však prakticky nezapsatelná pedálová alchymie. Synkopické akcenty v t. 23, stejně jako v t. 7, jsou sice logické, ale nejsou přímo Dvořákovy, je otázka, zda je nutně musíme hrát a jak velkou silou.

Následuje rozmarný, rozpustilý úsek, opět ve formě *aba* (resp. nyní *cdc*) coby díl B:⁴



Můžeme mít iluzi, jako když se rozjíždí (pentatonický) čardáš⁵, ale zacházejme s tempem radši uměřeněji, vypadlé noty jsou zde příliš slyšet. Raději si s nadhledem kontrolujeme vnitřní pravidelnost, před skokem z 26. na 27. takt si v klidu dopočítáme, stejně tak na konci taktu 28, zde je dobré si vyloženě poddělit. V dalších taktech se dokonce mihne Chopin a jeho Etuda a-moll op. 25 č. 4, jedná se samozřejmě jen o technický idiom – zde nám zase pomůže vnitřní pravidelnost a tepot šestnáctin, tóny v palci levé se nám nesmí ztratit, oktávu v pravé *h-h'* bude asi lepší zahrát pod levou. Rozumí se samo sebou, že levé nedrží křečovitě žádné rozpětí a ani pravá (zejména na pomlčkách) nemá tenzi. V následné, nepentatonické (přímo „češtější“ či „smetanovštější“) kontrastní partii hlavně pozor, abychom se leknutím celí nesevřeli, na dynamiku, polyfonii ani frázování už by nám síla nezbyla:



Tyto a další takty se musíme zkrátka naučit – za bezpodmínečný základ vezmeme zcela provolněné obě ruce a učme se nejprve po půltaktech, teprve později po taktech, hlasů a nezávislosti rukou je tu opravdu dost, ještě že objektivně jiné hráčské záludnosti zde

nemáme. Pedálem – zde nikde nepsaným – si samozřejmě pomáháme, jen na úplném konci (40. takt) je pěkné vystaccatovat si poslední 4 šestnáctiny bez něho. Zato ve čtyřtaktovém, stylizačně poněkud pozměněném návratu hlavního tématu střední části je pedál u autora lehce nelogický



a pomáhal bych si jím jen v okamžicích, kde tečky nejsou – např. na začátcích prvních a třetích dob posledních dvou taktů. Narušit základní staccatovitý charakter celého dílu *B* by vyznělo divně a od nás vlastně zbloudile.

V *ppp*, opět – jak v této skladbě zvyk volá – trochu změněné, ale v podstatě stále totéž hlavní téma humoresky se posléze vrátí a kromě potenciální zbrklosti např. v taktu 52 (uspěchané trioly + rozdílné frázování) či 60 (velký skok od basu), stejně jako náročnosti na paměť (nepoplést neustálé změny notových i frázovacích detailů je opravdu až unavující)⁶ tu nové nástrahy nemáme. Závěr humoresky dořekne desetitaktová citace hlavního tématu střední části,



kde jak vidno, v jednoduchých staccatech tu opět pedál máme (nakonec, naposledy jej zde i můžeme vzít), kdežto v obtížně pobratelných, bez něho téměř nesvázatelných taktech opět chybí. V t. 63 si v pravé raději tóny volně přenášejme a jen vychutnávejme jejich dlouhost, další takty budou navíc chtít především vymyslet co nejpohodlnější prstoklad pro obě ruce, i se zřetelem k frázování. Němým výměnám se zde nevyhneme, prouvolněným rukám také ne, nechceme-li mít závěr kostrbatý. V 67. taktu vynesme protihlas tvořený vnitřními hlasy. A znělost basu v posledním taktu je samozřejmě velmi důležitá.

Humoreska As-dur je značně zábavná a zejména ten, kdo rád pointuje nejružnější fráze a prodýchává sebemenší detaily, vyžije se. Díky neustálým drobným změnám (někdy snad až „změnám pro změnu“) je značně náročná na paměť, detaily se pletou – budiž ale útechou, že posluchač si ničeho nevšimne, pokud my sami se nenecháme vyvést z míry. Podivuhodná, zajímavá skladba. (V Čechách byla kdysi „úředně“ uznána i jako skladba pro děti – vyšla v Edici Lidových Škol Umění, Editio Supraphon Praha 1974, vyšla i o půl tónu nižší zlehčená verze Antonína Pokorného v albu *Antonín Dvořák – Nejkrásnější melodie 2*, Editio Supraphon Praha 1969, ale ta se moc nezdařila. Takty 33-44 a závěr od t. 61 byly škrtnuty, naopak v taktech 25-28 a zejména 29-32 se mohly tóny v souzvucích proškrtat ještě o dost více.)

¹ I zde bylo původně tempo *Allegretto grazioso*, ale Dvořák celé přeškrtal.

² Rukopis tento předpis nemá, Simrock ano.

³ Převzato z rukopisu - Simrock zde tenuta nemá, zato má poslední kvartolu pod obloučkem.

⁴ V t. 25-28 má Dvořák v rkp. šestnáctinová staccata jen lehce naznačena, Simrock je nemá vůbec. Totéž se týká i levé ruky v t. 33-34 (v t. 37-38 je Simrock má) – zde převzalo 1. vydání zcela znění rukopisu, zatímco pramenné vydání opět sjednocuje.

⁵ Úsměvná podobnost t. 25 s Montiho Čardášem je asi opravdu spíše jen bezděčná.

⁶ Na konci 56. taktu mají rukopis i Simrock tečky bez obloučku.

4.2.7.2.4 Humoreska F-dur op. 101 č. 4 (B 187/4)

Vznik: konec r. 1893 New York - 13. 8. 1894 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 69

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 10278

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Hned úvodní téma humoresky nás velice překvapí:



Přesný důvod totožnosti prvních šesti tónů melodie se začátkem koledy „Narodil se Kristus Pán“ se už asi nedovíme – nicméně, protože téma této humoresky patří k oněm, která si Dvořák poznamenal v Americe koncem roku (1893, v New Yorku), asi tato podobnost úplně náhodná není. Toto téma náznakově načrtl Dvořák ve svém třetím americkém skicáři na str. 24 s poznámkou „Hiawatha dětské“ (v rámci skicování nakonec neuskutečněné opery *Hiawatha*). Tempový pokyn *Poco andante*¹ je přesný, skladba spíš dýchá kupředu, první takt vyznívá značně dychtivě, pomalost by ho ubila. Ve 3. taktu vyneseme v levé „vzdech“ *f-e* (hlavně první notu) a délku všech not dodržíme.

Hráčská pohoda se bohužel vytratí velmi záhy – již první transformace tématu je pro klavíristu nepřírozeně nepohodlná,



doslova v každém taktu. Plynulosti v taktu 5 nejlépe dosáhneme, když úvodní akord si obě ruce připraví již mezi 4.-5. taktem a celý 5. takt hrajeme sice v tahu, ale nikde nezrychlujeme – hlavně se raději držíme pravidelnosti mezi první a druhou osminou levé, stejně jako klidu před hlubokým *G* (stačí lehce pobrat před dobou v rámci stoupající dynamiky, extra akcent se sem ani nehodí). U arpeggií v 6. taktu je nejdůležitější spodní tón (technicky se lépe bere na dobu – pokud před dobou, trochu jej přidržíme) a skutečný pocit tří tónů. Oktávové grupetto v 7. taktu, jeden z exemplárních příkladů zbytečných not při stylizaci (*b¹* nic neobohatí, naopak nemístně zatěžkává), se dá zahrát při úplném odlehčení palcové strany ruky a malém počkání po oktávě *a¹-a²* (v níž musí dobře a dlouze zaznít vrchní tón, jinak grupetto po následném svázání vyštěkne). Svázat ve v 8. taktu nám samozřejmě umožní jen „vzdušný“ pedál, který samozřejmě hojně využíváme v celém úvodu – k legatu i zvukové náladě, bez něj nevytvořitelné, přestože autor pedál píše až od následujících taktů, na vedlejší téma:



Ve změněném rytmu máme toto téma dokonce už jako hlavní téma *Nokturna č. 2 „Májová noc“* z r. 1872 (B 31/2)², užitě i jako hlavní téma nevydané *Silhouetty VII* – viz příslušný rozbor. Protože rejstřík celé této další plochy je jemný, můžeme pedál skutečně takto brát a nic se nerozmaže³. Rozdílnost frázování obou rukou se snažme dodržovat, stejně jako zvukovou délku hlubokého *F*. Nátryly na sextách znějí barevněji na dobu. Při čtvrtém opakování tohoto tématu se změnilo v obou rukou frázování, bez němých výměn v pravé se neobejdeme,



nejlépe asi bude změnit 4. prst na 5. na poslední osmině v prvním z těchto taktů a 3. prst na 4. na druhé osmině druhého z taktů. (Pedál bereme samozřejmě i v posledním taktu, byť jej autor zde nevyznačil.) Návrat hlavního tématu není obtížnější než v taktech 5-8, ovšem díky mnoha změněným detailům to bude velký trénink na paměť:



Triolový zdvih ve 24. taktu (na který si pedálem samozřejmě odsadíme) bychom neměli přepálit, jen zesílit a měli bychom jej odlišit od dvaatřicetinového triolového zdvihu na konci t. 28. Dohru na zač. taktu a průtah od *des*² si samozřejmě v rámci plynulosti vychutnáme, stejně jako obdobný průtah v t. 32 (zde pozor, abychom jej nevyrazili).

Následuje střední část humoresky, tematicky téměř zcela totožná se spojovacím oddílem, neboli takty 28-43 ve *Slovanském tanci č. 13*. Zde už Dvořák stylizuje vyloženě orchestrálně:



U Slovanského tance má Dvořák tempo *Vivace*, zde ne, ale samozřejmě bude živější než na začátku, byť to případně nemusí být hned. V husté sazbě je třeba udržet rytmický nadhled, vedle (někde i přímo předepsaných) akcentů na začátku taktů si je vždy raději dávejme i v polovině taktu, jinak se následné odlehčení nepodaří a ruka jde do tenze. Bez ohledu na čas, nebojme se poddělit osminy ve druhé půli 36. taktu a zejména 39. taktu, jinak se pravá ruka velmi snadno zmate a nevynikne nic⁴. (Aby se tu vysoký hlas pravé zaskvěl, doporučuji vzít druhé *c'* v levé 2. prstem – čas, který na toto potřebujeme, umožní pravé, aby nebyla zbrklá a mohla pointovat. A před začátkem 40. taktu samozřejmě dobře odsadíme, aby následné, šestnáctinami ještě více vyzdobené opakování středního dílu vyniklo. Toto opakování v t. 41-44 (zde už opravdu zrychlit musíme, je to i psáno) vypadá v prvních třech taktech nevinně, jen frázování se změnilo (šestnáctiny si dobře nasadíme, jinak švitořivá vtipnost nevynikne, a po triolovém zdvihu je dobré si odsadit – to se týká i předtím taktu 36). Takt 44 však bez poddělení po osminách nezvládneme a přestože tu Dvořák píše *accelerando*, bezpečnost a přehlednost zde bude vládnout nade vším, i kdybychom si měli okatě dělit a spíše zapesantnit – nelogicky to znít nebude,



zvláště když závěrečné 4 takty dílu *B* jsou od Dvořák opět trochu neobratné:



Levou ruku se musíme naučit vázat tak, abychom neměli stále roztažené rozpětí (klíčová je „osa“ v podobě 4., později 3. prstu), začátky šestnáctin bůhvíjak akcentovat nemusíme – pravá ruka má dost rytmu za obě. Ve druhé půli předposledního, tj. 47. taktu samozřejmě opět poddělíme podle vtipu pravé a hrajeme spíš lehčeji, abychom nevyzněli křečovitě.

Repríza už je jen velmi letmým připomenutím toho, co už známe, ani harmonicky není zvlášť výrazná,



disciplínu v *pp* a ještě nižší dynamice chtějí závěrečné takty, trochu si ji upravíme podle reálu (a samozřejmě dle zvukových možností konkrétního nástroje):



Hluboká oktáva $C-C_1$ v levé musí zaznít zněle, jinak se během dvou taktů ztratí, staccato ve stejné ruce se snažme nesetřít na vyložené legato a dovychutnat až do konce. Cinkavost dvojhmatů pravé (ať již v harmonickém či rozloženém tvaru) je samozřejmá - a poslední dva takty dopočítejme.

Humoreska č. 4 je hudebně svěží, plná vtipu a úsměvnosti, kromě čtyřtaktí 13.-16. taktu zde vlastně vůbec nic není v moll. Bohužel, Dvořák zde při komponování myslel mnohem víc na orchestr, klavírní part místy vypadá jako chvatný klavírní výtah či skica partitury a zatímco melodické nápady se nemění, detaily v doprovodech nebo stylizaci obou rukou se mění při opakování velmi často (opět doslova „nesmí být nikdy stejné“). Zápas s klavírním partem je tu zkrátka místy opravdu velký a každému, kdo jej podstoupí, patří veliký dík – hudebně za to skladba stojí.

¹ Původní, později přeškrtnutý předpis byl *Poco Allegretto*.

² Jediné ze *Tří nokturen*, které se dochovalo – byť jen v hlasech smyčcových nástrojů. (Podrobněji viz rozbor *Silhouetty VII.*)

³ Simrockovo vydání nemá ani náznaky na zač. 11. a 16. taktu, rkp. (a pramenné vydání) je má – že by je Dvořák před vydáním zrušil?

⁴ Ve 38. a první polovině 39. taktu Simrock náhle nemá tečky, ale to je asi nedopatření oproti rukopisu – vtip by se hned ztratil. A před poslední osminou taktu 39 v pravé („vrcholové“ d^3) má Simrock b^2 , nikoli d^3 – to zase zavání chtěností „aby byla melodie“ a opět to otupilo hrot vtipnosti

4.2.7.2.5 Humoreska a-moll op. 101 č. 5 (B 187/5)

Vznik: dokonč. 24. 8. 1894 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 197

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 10279

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

chronologicky ovšem až sedmá, začíná hodně nebojácně, útočně, přestože stanovený metronom (opět magické číslo 72) je již na hranici pregnantní rytmičnosti, pro celou tuto humoresku naprosto nezbytné. Pro praxi a strhávání posluchačů rytmem postačí tempo někde mezi 60-72. Amerika nastoupí hned, díky aiolským septimám v dráždivě útočném pochodovém rytmu, 4.-5. takt jsou melodickým obrysem dokonce shodné s 3.-4. taktem ústředního tématu Finale z „*Novosvětské*“¹. Ale to už možná bylo jen bezděky:



Mezi oktávami a^1 - a^2 samozřejmě dobře odsazujeme, ovšem abychom pravý rytmický účinek odsazů a *fz* nesetřeli, musíme odsadit i před a po 2. době levé. Na 3.-4. takt volíme prstoklad, který vedle uvolněné ruky nám nejvíc zaručí staccatovou pichlavost osmin, nejvíce samozřejmě ve vršku. (Simrock občas tečky - v celé skladbě – neuvádí, rukopis ale ano, jen je většinou neopakuje v levé pod staccatující pravou.) Druhá osmina ve 4. taktu se ráda sváže s další (tu musíme vrhnout extra), konec taktu, potažmo poslední osmina, bez vnitřního klidu rovněž nevyzní. Před osminami ve 3. a 7. taktu dobře odsadíme nebo alespoň neutecháme, aby vynikl kontrast dlouhá-krátká. (Na souvislé řady stacc. osmin pedál nebereme, vůbec jím zde dost šetříme, na rozdíl od přestylizovaného zopakování, kde bychom - i vzhledem k stanovené dynamice a poloze doprovodu – zvuk ochudili):



Pravá opět dobře odsazuje, levá váže a pedál dobarvuje po taktech, samozřejmě ne tam, kde je staccato. Od autora však máme pedál předepsán až na další opakování, jakýsi kontrast k mollovému úvodu, zdánlivě díl *b*, ale vzhledem k dalšímu průběhu i shodnému obrysu spíš pouhé *a'*, se čtvrtým taktem vždy lehce intervalově modifikovaným (dráždivost se tak zvyšuje²:



Klavír se tu opět naplno rozezní, *marcato* bez účinného odsazování a podpory akcentů levé ruky nepůjde, jen nepustit pedál od staccata pravé je diskutabilní – hraje se s ním sice zde lépe, ale položme si otázku, zda není důležitější zachovat i zde břitký vtíp předepsaného staccata posílený znaménkem *fz* (levá by samozřejmě v taktech 19-20 musela opravdu jemně dohrát jako pouhý doprovod, tóny obou rukou by se jinak do sebe tloukly a vtíp by zanikal). Toto si musíme analogicky vyřešit i v dalších čtyřtaktích – shodných, jen transponovaných – a pak v přenosu celé této ruky o oktávu výše, kde z důvodu velké zvukové tříště v diskantu už možná pedál úplně od věci nebude:



Mezi čtyřtaktími musíme samozřejmě vzorně odsadit zcela vždy. Následuje repríza prvních 8 taktů úvodu a koruna po ní – poslední osminy můžeme trochu zatěžkat.

Zatímco dosavadní, monotematický průběh humoresky (díl *A*) byl nesen dráždivými exotismy, další, stručnější plocha alias díl *B*³ je o dost „čestější“ - téma je poprvé vystředáno, ovšem pádí přinejmenším stejně⁴:



Poddělovat si první dva takty je zbytečné, ovšem pro třetí a čtvrtý takt (kostra basu i melodická linka) je opět nanejvýš žádoucí. Takt 60 nesmí utéci, na zač. dalšího taktu máme grupetto! Pedál nepotřebujeme, až na uklidňující dodýchání 64. taktu coby posledního taktu fráze a pak na další plochu kvůli hlubokým basům a dlouhým opakovaným tónům:



Teček se pedál samozřejmě netýká, z trioly v 69. taktu neutečeme a nasadíme hned první a^1 v duole, aby její ojedinělý protihlas zcela nezanikl. Celý díl B , ale zejména tato plocha, vyžaduje zcela uvolněné a flexibilní zápěstí, i kvůli občas složitějšímu rytmu (nejen 3 : 2, podruhé dokonce v jedné ruce – levá zde navíc užíváním hlubokých basů střídavě na 2. a 1. dobu vytváří pocitově téměř „mateník“). Hlavní myšlenka dílu B se pak nezměněna vrátí, hned po ní proběhne kompletně zopakovaný díl A^5 a opět po fermátě nastoupí díl C^6 , stejně jako díl A opět uvnitř monotematický, ryze americký, velmi příbuzný se 4. větou „Amerického“ kvartetu op. 91, ale připomíná i začátek tradicionálu „Oh, Susanna“:



Svět veselého staccata tu opět s pedálem naprosto nevyzní – ten má své opodstatnění pouze na obou dohrách taktů 140 a 143, resp. ze zvukových důvodů na zač. taktů 137 a 141. Ve 140. taktu se obě doby v obou rukou odsadí (akcenty nepřeháníme, přinejmenším ne pokaždé), ve 143. taktu naopak svážou. Levá ruka přenáší, případně i provazuje doprovodné sexty klidně, volně. Obtížné na správné frázování a polyfonii jsou další takty:

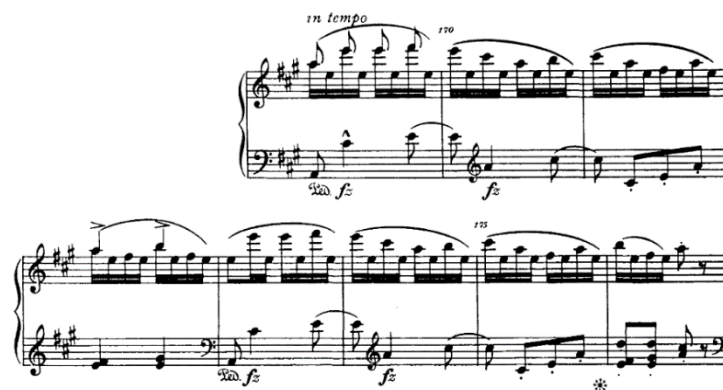


Na čtvrt'ové gis^2 musíme skočit zcela volně a stejně tak volně odsadit na následný spoj a^2-gis^2 . Přizvukující osminy nad jsou sekundární, větší význam má plynulý, klidný a

neproblematický chod doprovázející levé. Jakmile si přivykneme na všechny tečky, dlouhé noty a obloučky (bez zalíbení, úsměvného vtipu a chuti k pointaci to nepůjde), budou se nám tyto takty dobře hrát i bez pedálu (snad kromě dlouhého *gis*²) a zjistíme, o jakou plasticitu a pestrost rejstříků bychom se jinak připravili. Pedál je hezké trochu zapojit od triolové úpravy doprovodu,



ovšem i zde spíše jen nasadit první takt a nechat to běžet, pedál přidávat až od dělení motivu (t. 160-169), jež nás zavede až do závěrečného vyzpívání hlavního tématu dílu C, nyní zmíněný tradicionál obzvlášť připomínajícího:



Místo není zcela pohodlné, spíš si melodii pěkně prozpívejme a předpisem *in tempo* se nenechme hnát do stresu (šumot šestnáctin bude živý dost, důležitější je zůstat uvolnění, i na akcenty ve 172. taktu). Pedál zní překvapivě dobře i tak, jak je psán, pokud si jej nebudeme chtít „klasicky opravit“ vystřídáním na čtvrtkách v 172. taktu a puštěním na staccato v taktu předchozím.

Závěrečná repríza dílu A už je pak velmi zestručněná. Nejprve 8 taktů úvodní periody zopakovaných doslova a pak levá „zatemňuje“ oktávami:



Pesante v t. 187-188 se týká hlavně celkového přehledného členění osmin a vnitřního klidu. Po nezměněném původním závěti už pak jen závěrečný sestup osminových oktáv (*accelerando* se v něm příliš neuplatní, ani ho zde nemáme), dva akordy (první spíše kratší, jako poslední zavýsknutí, druhý trochu delší) a konec.

Humoreska č. 5 *a-moll*⁷, zdaleka nejdelší ze všech, je po nesmrtelné *Humoresce Ges-dur* č. 7 snad posluchačsky nejatraktivnější a nejinvenčnější. Technicky je místy obtížná, pokud chceme vše dobře pointovat (a kde by mělo být víc pointování, než právě v humoresce?), ani na stoprocentní paměť není lehká, hlavně v prvních dvou stránkách Dvořák opět rád mění detaily. Též si musíme interpretačně vyřešit četná místa, kde frázování a interpretační předpisy se dostávají do rozporu s autorem navrženou pedalizací, pro výraz humoresky možná budeme napřed dost hledat i adekvátní tempo. Je to zkrátka velký úkol pro interpreta – a bylo by dobře, kdyby jej klavíristé často a s chutí podstoupili. Tak se ostatně už i děje.

¹ Stejně tak trioly v levé od 9. taktu mohou připomenout spojovací úsek mezi hlavním a vedlejším tématem téže věty téže skladby.

² Širokodeché frázování levé ruky – přes 2, někdy i přes 4 takty – je převzato z rukopisu, 1. vyd. toto ignoruje.

³ V rkp. označen jako *Trio I*.

⁴ Sychra (v knize *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, str. 323) vidí paralelu těchto taktů s takty 13-16 ve *Slovanském tanci* č. 13 – ale toto přirovnání je snad poněkud už násilné. Je zajímavé, že definitivní znění taktů 57-58 (analogicky 61-62 a 73-74, 77-78) Dvořák napřed vyškral a přeškrtal, nahradil je pouhými prostými osminovými akordy F-dur s následnými pauzami a zdvihovým *d*² na poslední osmině dvojtaktí, aby se teprve před vydáním k němu opět vrátil. (Viz tužkopis na rukopisném konci skladby.)

⁵ V rukopise je ovšem psáno pouze *Da Capo 16 taktů a-moll*. Není známo, zda kompletní zopakování taktů 1-56 vzniklo po dohodě během tisku (v tištěném vydání této humoresky se *da capo* všude vypisují), nebo se jedná o nakladatelské nedorozumění (Dvořákem nakonec akceptované).

⁶ Dvořákem označený jako *II. Trio*.

⁷ Premiérována (snad?) 13. 2. 1896 ve Frankfurtu nad Mohanem českým pianistou Josefem Růžičkou, zde koncertně i pedagogicky působícím. Údaje o premiérách dalších humoresek či kompletního cyklu nemáme, jen vágní zprávu v dopise A. Dvořáka svým dětem z New Yorku dne 8. 1. 1895: „I Humoresky prý se už ve Vídni hrály, a sice pianistka Timoni“ (*Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 3, str. 355). Míněna koncertní pianistka Marie von Timoni, provd. Bettelheimová (1871-po 1924), Vídeňanka od r. 1895 žijící v Praze.

4.2.7.2.6 Humoreska H-dur op. 101 č. 6 (B 187/6)

Vznik: (31.12.1893 New York-) 19.7.-27.8. 1894 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 95

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 10279

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Začala být (jako ucelená skladba) skicována ze všech humoresek nejdřív, ale byla dokončena naopak jako poslední. Jediná humoreska z cyklu, která (možná jen opominutím?) nemá stanovený metronom. Dravá útočnost je nyní vystřídána základní noblesou, ovšem oproti č. 3 s trochu vzrušenějším dechem. Ze všech humoresek začíná zdaleka nejmoderněji:



Ve 3.-4. taktu opravdu hrajeme *pp*, ovšem s vynesením vrchního hlasu i přibarvením od basu – jinak znít nic nebude. Toto druhé dvojtaktí se příliš nezvolňuje, přijdou analogická místa, kde se to bude hodit víc. A protože žádný autor na světě nenapiše úplně všechno, čtvrtky v 1. a 3. taktu můžeme vázat i oddělovat, uspokojí oboje. Staccato – i vzhledem k okolním disonancím – zní logičtěji a vtipněji bez pedálu. „Idée fixe“ celé krajní části začíná od 5. taktu,



zde samozřejmě ony vzrušeně nadýchané oktávy bez pedálu neuvážeme. Dle obloučků přesně členíme (díky jim se i „vázací“ prstoklad zjednoduší), přestože celková fráze je samozřejmě nesena jednotícím dechem. Na *dis*² na zač. 6. taktu nezůstaneme palcem viset, špatně by se nám pak vázalo. Úvod (první dva takty přesně o půl tónu níž) i hlavní téma jsou posléze zopakovány, v závěru má levá změněno frázování a poslední příraz v pravé je lépe – i kvůli psanému ritenutu – vzít na dobu a svižně, aby se rytmus nezkreslil:



Následuje kontrastní část vytvořená na stejném tématu, ovšem charakterem někde na pomezí Moravy a Slovenska (ani občasný „scotch snap“ nezní moc americky):



Tepot rytmu zde vymarkujeme na osminy, synkopa samozřejmě musí mít odpich lidového muzikanta. Basové oktávy asi každý rád podpoří pedálem, příraz na konci osmitaktí vezmeme opět velmi rychle (zde je lepší před dobou, aby nejvyšší tón vynikl):



Dim. velmi pravděpodobně platí až pro následné šestnáctky. Čtyřtaktí hlavního tématu se prakticky nezměněno zopakuje (jen dynamika je nyní *f*) a vzápětí se vrátí přestylizovaná kontrastní část, kde se melodicky nezměněné téma schovalo do altu¹:



Toto téma samozřejmě přednostně vyneseme, byť svítivému hlasu nad musíme též dát prostor, aby ho lidé vnímali. Nesmíme se dát strhnout zdánlivou rozevlátostí levé ruky ke zmatku a beztvaremu houští pochyťovaných tónů – nejprve se pěkně naučíme triolový rytmus v klidu, pak jej stejně klidně sehraje se samostatně se naučenou pravou a teprve potom, zbude-li nám prostor a čas (téměř asi ne), můžeme místo i oživit. (*mf* není Dvořákovo, ale vzhledem k evolučnímu charakteru této plochy je logické, jako rozdíl od

„sebevědomě definitivní“ plochy předtím i potom.) A v t. 35-36, možná i postupně předtím, již téma přerůstá do vrchního hlasu,



triolu v pravé si klidně rozšíříme, šestnáctinový závěr v levé ruce je opravdu doprovod.

Následuje poslední expozé hlavního tématu v oktávách a několikrát dohrávaný závěr v přírazech, velmi rychlých, aby gró „velkých“ not bylo zachováno. (S rytmem v následující *Humoresce* č. 7 opravdu není totožný.)



Přírazy přirozeně přeplynou do střední části, kde na nás dýchne ještě větší klid a pohoda, i díky dynamice:



Toto téma se poprvé objevilo ve čtvrtém z amerických skicářů na str. 15, mezi jinými tématy souhrnně nadepsanými *Noc Silvester v N. Yorku 1893-94*. Na 4.-5. osnově je notována melodie uvozená poznámkou *lid na ulici zpívá*, v půlových akordech a následném tónu se zcela shodující se začátkem střední části této humoresky. Samozřejmě, že všude pečlivě sledujeme či dotváříme frázování a délku not, některé frázovací detaily možná zpočátku čekat nebudeme. Na staccatové osminy pedál pochopitelně nebereme, ani na konce dvounotových odtahů. Takty 51-52 si pěkně prolegatujeme a konec prvního z taktů patřičně procítíme, čas nás honit nesmí,



v t. 55 můžeme buď zcela vázat, nebo můžeme druhý hlas pravé hrát již zčásti nebo úplně staccato, s pedálem nebo bez, abychom již předznamenalí suchý humor v taktu následujícím². Takty každopádně pedálem nespojujeme:



Na chvíli (od t. 61) zahrozí „bouře ve sklenici vody“³,



ale jen na 8 taktů, pak se líbeznost opět vrátí:



Pokud budeme v levé staccatovat vkusně, doprovodně a ne přehnaně krátce (staccato, ne staccatissimo!), nemusíme na tyto takty brát ani pedál, pravá vše uváže⁴. Na poslední staccato taktu 72 je lepší pedál každopádně nebrat (analogie s taktem 56). A na poslední takty střední části, po respektování vyznačeného obloučku, můžeme zbylé osminy až do 2. doby 76. taktu klidně oddělovat, každou s pedálem. (Úplně poslední h^2 nezeslabit, je to melodie a má až do konce crescendo.)

Po jediné fermátě skladby nastoupí repríza, již jen dozvuk:



Jak vidno, dynamický kontrast máme zpočátku větší než na začátku, ale charakter se jinak vůbec nezměnil. Jak jsme končili před střední částí, končíme i teď – jen autor přidal poslední

septakordové vzepětí⁵ (resp. rozložený zmenšeně malý kvintsextakord ve funkci mollové subdominanty) a tónika pak dohasne postupně (skončí v *ppp*):



Arpeggio na zač. 90. taktu je nejlépe vzít coby rychlejší triolu před dobou, posléze skokem levou rukou přehodit 2. nebo 3. prst přes palec a *fis*¹ zahrát již s vrchní oktávou pravé – vzrýv tak vyústí do vrcholu asi nejpřesvědčivěji. Čtvrtky pod oktávou se nevážou (lépe vyzní jako „zvony“ levé), od pomlky levé (92. takt) naopak asi vázat budeme a doporučuji na každou měnit pedál nebo dovázat bez pedálu, aby ještě naposledy zazněla kontrastní krása průzračnosti, před posledním akordem do ticha. Zachycení basového *H* do pedálu v taktu 90 je samozřejmostí.

Humoreska č. 6 je relativně velmi prostá, a pokud umíme hrát zlehka oktávy a nemáme předem (zbytečné) trauma z rozloženého decimového rozpětí levé, není se čeho bát. Velmi sympatické u ní je, že pokud splníme všechny, i sebemenší frázovací pokyny, pořád zde máme ještě hodně míst, která si můžeme dotvořit sami a leccos nebude znít nepřirozeně. V tom nám Dvořák opravdu vůli nechal, v tom se můžeme i pianisticky pocvičit, a přestože se pravděpodobně tato humoreska už nikdy hitem nestane, nemusela by už z tohoto důvodu být tak přehlížena.

¹ Tato část (t. 29-40) zde nejprve nebyla - Dvořák ji vepsal až během komponování. Skladba původně pokračovala rovnou taktem 41.

² Simrock mezi takty 45-60 tenuta ani staccata nikde nemá, i obloučky mají občas jiné frázování.

³ Původně chtěl Dvořák takty 61-68 zopakovat a ještě trochu víc „zabouřit“ (po dvojhmatu v levé v t. 61-62 bylo vždy basové *H*₁, i triol v t. 63-64 bylo trochu více), ale nakonec tuto verzi přeškrtnal a nechal jen původní.

⁴ V rkp. zde doprovod původně přestylizován nebyl, Dvořák se držel stabilního vzorce.

⁵ Původní, později přeškrtnutý závěr humoresky (od t. 88) byly pouze dva půlové akordy s přírazem – subdominanta a tónika, s tempem *Andante*. I k definitivnímu závěru se Dvořák ještě proškrtával.

4.2.7.2.7 Humoreska Ges-dur op. 101 č. 7¹ (B 187/7)

Vznik: (1888?-)² (1893 New York-) 16. 8. 1894 Vysoká u Příbrami

Počet taktů:

56

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 12079

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu + vydání Bärenreiter-Urtext³ (Editio Bärenreiter Praha 2006, ed. č. BA 9503), zde i faksimile celého rukopisu a dvou skic

Hlavní, pentatonické⁴ a periodické téma této nejslavnější Dvořákovy skladby není třeba zvlášť představovat, ani jeho charakteristický rytmus:⁵



Názvuk na rytmický charakter tohoto tématu jsme měli už v *Humoresce* č. 3, ale tam šlo vždy jen o jediný takt⁶, jenž nadto téma netvořil, stejně jako v *Humoresce* č. 6, kde značně obdobný charakter (trojtaktí 40-42) byl navíc zapsán jinak. Teprve zde máme tento rytmus v roli základního stavebního kamene, obloučky nad jednotlivými takty vlastně představují už vyšší celek – jako základ vnímáme tušené obloučky coby spojovníky mezi každou dvojicí not u sebe uvnitř taktu. Hned od první noty se musíme mrštně a zněle, třebaže ne bůhvíjak silně, staccatem odrazit a pak pružně pravou přeskakovat z jedné dvojice not na druhou⁷, zatímco levá decentně, pravidelně doprovází. Nejsilnější bude asi oktáva na první době 2. taktu (aby příraz i jeho doprovod prozněl s patřičnou špicí⁸), obouruční výplňkový doprovod

ve 4. taktu je oproti tomu jemné pohlazení či vzdechnutí, ovšem bez afektu. Hned úplně první opakování tématu, ve funkci závěti, opět naznačuje, že každý návrat titulní melodie s bude v nepatrných detailech lišit, ač princip zůstává. Pokud takt začíná dvojhmatem, snažme se z něj nedělat portamento (hlavně sopránem ne) – pomůže, pokud bezprostředně po dvojhmatu nebudeme spěchat. Prstoklad samozřejmě všude volíme tak, aby nám vše co nej pohodlněji vykryl, téměř jako by chtěl hrát legato – díky absenci přírazů v 5.-8. taktu se mezi takty odsazuje trochu obtížněji, naše mysl musí být v tom uvědomělejší. Nejdiskutabilnější v hlavním tématu je Dvořákův pedál. V rukopisu není (vůbec nikde) znaménko pro puštění, ani slovo *senza* – obojí se objevilo až v prvotisku a v interpretaci se obecně nevžilo. Pokud bychom chtěli (snad autorizovanou) tištěnou verzi⁹ dodržet, pak všechnu pointaci dýchejme s úsměvem v rámci celotaktových obloučků a dynamickou hladinu zde příliš nezvedejme, není tak ani psána. Jestliže se i s takto napsaným úvodem (a ani při opakování Dvořák zápis nezměnil, jen slovo *senza* už nemá) bezezbytku ztotožníme a posléze si zachováme vtipný nadhled, pak může i tato „zcela detailně respektující“ interpretace být velmi přesvědčivá.

Kontrastní téma je v této humoresce zcela jiné, jako celek zpěvnější, podpořeno sugestivními harmoniemi (např. 2. doba taktu 10 a 14 – zvětšený kvintakord, takt 16 – sled mimotonálních dominant):



Hlavní je vystihnout šťavnatou polaritu dlouhých a krátkých not v pravé – a uvědomit si, kdy je nota na konci obloučku aktivním odskokem a kdy pouze odtahem. Levá může hrát první takt doprovodu dle libosti staccato nebo legato, v dalších taktech již váže (naznačeno obloučky) a na arpeggia jdeme spíš měkce, nejsou ukvapená. Pravá ruka má největší prostor na svobodu v prvním z taktů – mezi repetovanými *f-as*² nesmí být ani náznak nežádoucí díry, všechny tercie musí svítit ve vrcholu. V dalších taktech se už bude pravá trochu přizpůsobovat průběhu levé¹⁰, přechody budou měkčí, i na nátrylech v t. 13-14.

(Vyzkoušíme si, zda se nám hrají lépe před dobou či na dobu, oboje zní dobře, díra před nátrylem nesmí být ani tady.) A poslední dva takty se snažme frázovat dle předpisu a citlivě vynést tok protihlasů. (Pozor na poslední sekundu v levé ruce – na první pohled ligatura, ale není.) Perioda tématu se bez přerušení vrátí, v základních rysech nezměněna, na rozpětí ově trochu rozvinutější závěr závětí si můžeme zvolnit, máme to i v předpisu,



stejně tak si v arpeggiích můžeme pomoci latentním crescendem. Hned v první kvintě vyneseme dobře vrchní hlas a odsadíme (před ní i po ní) a dále se pečlivě naučíme frázovat, jak psáno. (Nácvik bude napřed chtít hodně klidu a postupnosti, nejhůř se váže dvaatřicetinové *heses*² s *f-as*² – pokud někdo nemá extrémně velkou ruku, necht' se nesnaží hrát arpeggio 1.-4. prstem, neznělo by mu.) Následný příraz zní lépe na době.

Ve střední části pedál napsán zpočátku nemáme, ale bez něj bychom „pastorálně-spirituální“ zpěv (s „americky charakteristickým“ vzestupem rozložené tercie vždy ve druhém taktu tématu) nerozezněli:



Naučme se opět dobře frázování a až nám vejde do krve, vnímejme průběžný oblouk přes celé čtyřtaktí – zde není rytmus, jenž by to členil po taktech. Pozor, ve frázovacích detailech se čtyřtaktí liší! Dlouhý bas v arpeggiu 28. taktu je nezbytný, na dobu nevyzní dobře. Ve třetím čtyřtaktí (33.-36. takt) jsou nejdůležitější zvony nejhlubších basů v levé (osminy v taktech 33-35), zatímco čtvrt'ové basy 36. taktu nasadíme sice dlouze, ale v praxi je kvůli rozpětí udrží jen pedál. Následují nejtěžší 4 takty celé skladby,



zejména první z nich je svízel, skoro na hranici hratelnosti ve 2. době pravé. Doporučuji si tuto dobu pomyslně rozdělit, již na jejím začátku hodně vynést a zazpívat vrchní hlas nejlépe v obou rukou a na kritický souzvuk *gis¹-a¹-gis²* si v rámci tahu uvědoměle počkat, abychom přenos a umístění prstů stihli. Zbytek chce jen nerozsekat kvůli řadě předepsaných akcentů, cítit zkrátka i zde v obou rukou vlny a tah¹¹. A protože končíme v diminuendu a *rit.*, je praktičtější ono velké arpeggio levé zahrát potichu a před dobou, abychom poslední akord v pravé měkce vychutnali, nevyrazili ho a bas ani vršek se neztratily.

Repríza krajního dílu humoresky už žádné nové nástrahy nepřináší – leda pamětně z důvodu dalších modifikací a pak v závěru titulní periody (48. takt),



kde je nejlepší vzít *des²* pravé společně s *Ges* levé, pak to ostatní a na následné dvaatřicetiny se uvolněně a tlumeně přenést, neztuhnout. Poté se už jen vrátí díl *b* (pobočné téma z úvodu) a v pianissimu tím skladba končí. Oblouk se uzavřel.

Nejslavnější Dvořákova klavírní skladba doslova obletěla svět¹² – nikdo by už nespočítal, v kolika transkripcích a úpravách. Byla jí dokonce několikrát podložena i slova – v Německu s textem „Eine kleine Frühlingsweise“, v Anglii dokonce ve verzi veselé („April Moods“) i smutné („Christina’s Lament“), v Americe byla provedena sborová úprava i úprava jako ukolébavka („Go to sleep, my dusky baby“, v Čechách ji např. ve swingové úpravě a s textem Jiřího Slívy zpívá vokální kvartet The Swings nebo již v r. 1906 vyšla (opět u Simrocka!) úprava se slovy Karla Tauše „Za láskou když motýl letí“. Karel Tauš je možná autorem textu i pro excelentní nahrávku Jarmily Novotné ve Vídni z r. 1935¹³ – ovšem zde autor textu není uveden (o Taušovi se pouze ví, že píseň upravoval), navzdory snaze dr. Jana Králíka nebyl on ani text nikde dohledán a na výslovnost zpěváků se tenkrát ještě zdaleka tak nehledělo, čili strhující je zde „jen“ hudba. Richard Hayman se dokonce pokusil kontrapunkticky propojit *Humoresku* s Fosterovým, Dvořákem kdysi upraveným *Old Folks at Home* – tato originální kombinace byla rovněž nahrána¹⁴. Jediná úprava, kterou přímo skladatel autorizoval, je verze slavného houslisty Fritze Kreislera pro housle a klavír; pro

čtyřruční klavír ji spolu s ostatními humoreskami upravil r. 1919 Otto Taubmann, ovšem samotná vyšla již dřív v úpravě Hanse Himmela v Ges-dur (1905) i G-dur (1914), obojí vydal Simrock. Rovněž se dočkala mnoha dvouručních zlehčení, se společným jmenovatelem - „zdánlivě lehčí“ tóninou G-dur. Zdaleka nejdostupnější a znovu a znovu vydávané jsou úpravy Antonína Pokorného. Ten vydal zlehčenou úpravu dokonce dvakrát – nejprve v tzv. Lidové edici (SNKLHU Praha 1955 – ed. č. H 1590) a o pouhý rok později ve sborníku *Antonín Dvořák - Nejkrásnější melodie* (SNKHLU Praha – ed. č. H 1989), ovšem svět těchto úprav je zcela nesouměřitelný. Jako by si během jediného roku uvědomil (či snad v praxi ověřil?) relativně malý rozdíl mezi úpravou a originálem a tím pádem i malou dostupnost skutečně široké obci nadšenců toužících si tuto perlu klavírní tvorby zahrát, redukoval pozdější verzi zcela podstatně. Příraz v pravé nechal na jediném místě (zač. 17. taktu), na zač. 7. taktu nemá čtvrt'ové g^1 , ovšem především zjednodušil levou (srovnejme t. 1-2 z *Nejkrásnějších melodií* a z LE):



Ukázka hovoří naprosto jasně, i šestnáctinové figurace od 9. taktu jsou v levé zredukovány na jednohlas a všude upraveny tak, aby šly lépe pod ruku. (V celé skladbě nemá ani jedna ruka nikde naráz rozpětí oktávy – jen v triu má levá 3x oktávu $B-b$, jednou $A-a$ a v úplně posledním taktu souzvuk $G-d-g$. Ani v rozkládání doprovodných akordů nejde levá nikdy přes rozpětí oktávy a skok přes oktávu má jediný – na zač. 17. taktu.) Pravá v triu dlouho nemá harmonické šestnáctinové tercie (až v t. 35), trojzvuky ve vypjatých taktech 37-40 občas má, ale oktávy nikdy, výrazu zbylých šestnáctek poslouží i jediný hlas melodie. Ve verzi Lidové edice je naopak v t. 1-8 zcela shoda s originálem a občasné vynechávky tónů

v doprovodných hlasech jsou spíše marginální. Jen t. 23-24 jsou v této verzi zlehčeny pro ruku líp, viz srovnání (ve stejném pořadí):



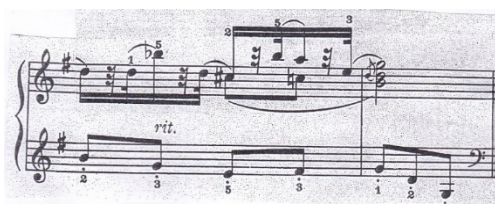
V triu dává Pokorný do levé trojzvuky občas tam, kde je Dvořák nemá (něco je jen převzetí z ruky do ruky, něco ale ne. Ve „vrcholových“ taktech 37-40 má v levé ruce skoro samé souzvuky na začátcích dob, ovšem zbytek pravé má v Lidové edici vyplněn oktávami, kdežto v *Nejkrásnějších melodiích* ne. V t. 40 zrušil na posledním akordu široké rozpětí a arpeggio, jinak se tento takt (v LE) opět shoduje s originálem.

Americkou zlehčenou úpravu provedl např. Maurice Gould (Carl Fischer, New York 1912 – ed. č. C 15322-4) – pomyslně jakoby částečnou syntézu výše uvedených úprav A. Pokorného, ty samozřejmě tenkrát ještě zdaleka neexistovaly. Tak v taktech 1-24 se pravá shoduje s Lidovou edicí, jen t. 23-24 má jinak - z rozložené decimy v pravé dělá harmonickou tercii, Pokorný má sextu. Levá v doprovodu nikdy nemá na poslední osmině dvojhmat, ovšem velké rozpětí tu dost často drží. V triu je velká shoda s originálem, pouze takty 37-40 redukuje v pravé na oktávy a v t. 36 vynechává nejhlubší tón arpeggia, zatímco levá má ke konci tria občas i větší vícezvuky než originál (pravda, samozřejmě v G-dur).

Franz Terwal (vyd. Simrock, bez vnočení-asi 1914¹⁵, ed. č. 865) řeší doprovody v levé arpeggiiovými souzvuky v těsné harmonii (t. 1-3, 5-6), někdy i přidanou oktávou na 1. dobu, v t. 9 a 13 má na začátcích dob dvojzvuk a jednozvuk, čili opačně než v originále. V pravé ruce je v dílu A prakticky ve všem shoda s verzí A. Pokorného v Lidové edici, v t. 23 (alias 47) uvádí vždy vedle sebe verzi „naráz tercie“ nebo „rozložená decima“. V triu je téměř úplná oboustranná shoda s originálem (!), jen v t. 37 má sedmá z šestnáctin uvnitř kvintu, ne sekundu, arpegg. na začátku 38. taktu je oktávové, nikoli nónové. V t. 39 má drobné úpravy

akordů a prohrěšek proti originálnímu rytmu – druhou půli taktu mu vyplňují sestupné šestnáctiny jako v t. 37.

Wilhelm Aletter (vyd. Simrock 1914 – ed. č. 866), s poznámkou „Sehr leicht gesetzt“, naopak nemá v t. 1-24 v levé ani žádné dvojjzvuky (jen na zač. 5. taktu má levá *g-h*), i dále redukuje doprovod do maximálního zlehčení (v t. 25-36 má nejvýše občas tercii, v taktech 37-40 nejde nikdy přes sextu. A v repríze má dvojhmaty – kvinty a sextu – až v posledních dvou taktech). V pravé ruce ve dvojhmatech větších než terciie některé spodní tóny vyškrtl, nátrýly vypisuje (jako Pokorný v Lidové edici). Naprosto nejvíce, vlastně jako jediný ze všech, smysluplně zlehčil 23.-24. takt:



V pravé má i v nejvypjatějších místech rozpětí maximálně sexty, jen v t. 40 septimu g^2-f^3 . Bohužel, na druhou dobu v 39. taktu dal pravé samé šestnáctiny (opět sestup *c-b-a-g*) a na závěr t. 40 jako jediný ze všech přidává (zbytečně) basové *d* jako následný tón coby poslední, 4. osminu. Nebýt tohoto, byla by to úprava naprosto bezkonkurenční, i tak je nejlepší, protože nejlehčí a amatérským rukám (spolu s *Nejkrásnějšími melodiemi* A. Pokorného) nejdostupnější. Nepočítáme samozřejmě vyloženě dětské úpravy zredukované „na dřev“, kde žádná z rukou nemá vícezvuky, v krajním případě si i melodii předávají pravá s levou a basuje se jen v náznaku nebo vůbec ne¹⁶. Pro úplnost ještě zmiňme v českých aktikvariátech rovněž dostupnou úpravu z Edition Eroica (pražský nakladatel Fr. Šmíd, ed. č. 518, s poznámkou „se svolením fy H. Sikorski – N. Simrock Berlín“, rok a upravovatel tu není uveden. Celý díl *A* se v podstatě shoduje s Lidovou edicí, v t. 23 a 47 má decimy, přičemž arpeggio jen u jedné ze všech (! – to nemá ani originál). Trio je naopak v zásadě shodné s verzí Maurice Goulida, takty 37-40 redukuje v pravé ruce na oktávy (až na poslední akord).

Nemá cenu tato zlehčení paušálně odmítat – pokud se někdo skladbu jinak není schopen naučit, pak dík za každou radost ze zvládnutí, kterou takové zlehčení umožnilo. Přesto by se ani v rámci těchto zlehčení nemělo zapomínat především na rytmus, výraz a na to, že „černou“ magii tóniny Ges-dur (třeba i hodně zlehčené, vždyť i řada dětí se na černých klávesách zábavně učí hrát!) sotva co nahradí.

¹ Chronologicky byla šestá v pořadí, po *Humoresce b-moll* (nyní č. 8). Zajímavé je, že nejprve (na předchozí straně) má Dvořák jen schematický obouruční náčrtek prvního osmitaktí (v tempu *Lento* a s prakticky totožným zopakováním), ovšem budoucí verzi se tu podobá jen takt 4, jinak jde o „pentatonickou abstrakci“ – na pohled neumělou, ale po přehrání zjistíme, že na ledacos z budoucího tvaru již upomínající, ovšem bez tečkující pulsace. Základem je široce legatovaný rytmus osmin s šestnáctinovým doprovodem vždy do půli taktu (v podobě rozloženého akordu):



Toto vše je ale přeškrtnuto a na další straně už Dvořák píše definitivní tvar.

² Tento hypotetický rok uvádí dr. Miroslav Nový ve svém článku „Neznámá Dvořákiana“ (in: Hudební věda, 2003 roč. XL, č. 4 – str. 403-405) – v soukromém památníku paní Růženy Cífkové byl nalezen Dvořákův vlastnoruční notový zápis (viz níže), s poznámkou *Oboe solo*, v žádné skladbě nepoužitý, ovšem poněkud podobný zápisu ve 3. americkém skicáři (MČH 1675 – str. 44-48) i prakticky totožné, jenže dvouruční skice k humoresce v rukopisu (MČH 1616 - viz předchozí poznámka). V tom případě by postupná krystalizace tématu až do proslaveného definitivního tvaru byla opravdu pozoruhodná:



³ Toto vydání je jakýmsi pilotním nebo signálním exemplářem připravovaného „Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka“ ve zmíněném vydavatelství – již dle stanovených zásad. (Viz Gabrielová, Jarmila: *Ediční zásady Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka* – otištěno v čsp. Hudební věda, 2003, roč. XL, č. 2-3, str. 247-263.)

⁴ Pentatonika zde ovšem, třebaže je naprosto zřejmá a podpořena i tóninou, není ani v melodii zcela ortodoxní.

⁵ Tečkovaný rytmus s pauzami (místo vypisovaných teček) užíval Dvořák v Americe docela rád – např. ve *Smyčc. kvintetu op. 97*, 4. větě *Sonatiny pro housle a klavír op. 100*, 3. větě *Suity op. 98* atd. Naproti tomu o neustále tradované přímé inspiraci klapotem lokomotiv Dvořák nikde nehovořil ani nepsal, byť to ani nelze a priori vyloučit. Zajímavou – otázka ovšem, zda sem přenositelnou – teorii o inspiraci železnici rozvíjí Sychra v své knize *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, na str. 313. Sychra se snaží dokázat, že vztah Dvořáka

k americké hudbě, potažmo folklóru, bývá nespravedlivě zužován na černošské spirituály a indiánské písně, nikoli na obecně životní podněty, zkušenosti a pocity všeho obyvatelstva, do lidové tvorby vtělené. Pracovní zpěvy zde nejsou jen spirituály z plantáží, ale i odraz techniky, civilizace, těžkosti práce a boje o chleba – a železnice se v té době rozvíjela opravdu bouřlivě. Např. Carl Sandburg ve své sbírce písní té doby *The American Songbag* (New York 1927 – str. 325) uvádí o písni „The Midnight Train“, že v této písni černošský dělník zachytil vlaky „chrlicí kouř, oheň a hromový rachot do klidné noční krajiny, řítící se bez oddechu železnými stezkami podle pevného jízdního řádu, opakující své představení ve dne v noci“ – nebo Alan a John Lomax ve sbírce *Folk Songs USA* (New York 1947 – str. 272) uvádějí píseň o práci na železnici „O, Lula“ s komentářem: „Naslouchejte této hudbě a uslyšíte úder, rachocení, synkopické rytmy a protirytmy vlaků všech rozměrů a rychlostí... Vposloucháte z tónů pohyb a supění a hučení lokomotivy... V myslích a srdcích lidí žije hřmění parostroje s nárazy kol o pražce, žijí v nich i ostré mollové hvizdy, které zabarvují tuto novou americkou hudbu.“ Je pravděpodobné, že se Dvořák, při své zvědavosti i sociálním citění, i o hudbu tohoto druhu zajímal – ovšem přímou potenciální souvislost s touto *Humoreskou* ani Sychra neuvádí.

⁶ Takt 11, několikrát v průběhu skladby zopakovaný.

⁷ Zajímavé je, že v rukopise píše Dvořák *legato* – v tištěných vydáních máme mnohem adekvátnější *leggiero*, možná i Dvořák sám při korektuře opravil.

⁸ Původně byla i na začátku 6. taktu, ale Dvořák spodní *Ces* jednoznačně vyškrabal.

⁹ Uváděné vydání Bärenreiter vypouští slovo *senza*, jinak se shoduje.

¹⁰ V t. 11 rukopis ani 1. vyd. žádný oblouček nemají (v analogickém taktu 51 ano). A v 12. (52.) taktu má rukopis čárky nad šestnáctinami pravé, což hezky zdůrazňuje zatěžkání „kvint lesních rohů“ – v tištěných vydáních však toto není, kromě zmíněného nového vydání Bärenreiter.

¹¹ Na rozdíl od pramenného vydání, Simrock ve 2. polovině 37. taktu, na zač. 38. taktu a na zač. druhé poloviny 39. taktu akcenty v pravé nemá. Rukopis v t. 37-38 rovněž ne a vůbec je nemá v 39. taktu.

¹² Byla dokonce ještě za Dvořákova života nahrána na fonograf – žel, interpret je anonymní.

¹³ Matrice Ve 2124-1, RO 20293; v remasterované verzi vyšla i na CD Supraphon „Jarmila Novotná – České písně a árie“ (č. 111491-2201). Blíže neurčený orchestr řídí Alexander Zemlinsky (!).

¹⁴ Vyšla nejprve na LP *Holiday for Strings* (RCA Victor LSC 2855), později i na CD RCA/Papillon 6530-2 RG, zde jako doplněk Dvořákovy 9. symfonie.

¹⁵ Dedukováno podle edičního čísla následující úpravy.

¹⁶ Tyto úpravy najdeme nejlépe na internetu, pokud do vyhledavače zadáme *Dvořák Humoresque* nebo *Humoreska* a najdeme pak odkaz *Obrázky*. V tomto duchu upravil *Humoresku* např. i v Čechách relativně známý Hans-Günter Heumann, jenž jinak mj. z české hudby zlehčil Novosvětskou a Smetanovu Vltavu.

4.2.7.2.8 Humoreska b-moll op. 101 č. 8 (B 187/8)¹

Vznik: (prosinec 1892 USA-)² 14. 8. 1894 Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 104

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1894, ed. č. 12079

Pramenné vyd.: viz úvod k cyklu

Zakončení celého cyklu humoresek³ je docela zvláštní a pro pianistu náročné. Již první takty se rozhodně nezahrají samy:



Melodie, nepřiliš výrazná, se nám schovala do levé ruky (to jsme dosud v cyklu nikde neměli), nadto vícehlasé, takže je zde třeba abnormálního střehu, aby se nám nesmísila s doprovodem a nezahrají pod pravou. (I skutečné *p* je pro melodii velmi obtížné.) Současně tu má melodie ne zcela očekávané frázování, ruce se zde (hlavně na úplném začátku skladby a na konci 2. taktu) opravdu pocvičí v tréninku nezávislosti, i rytmické⁴. Dvojhmaty pravé, přestože jsou doprovodné, musí mít svůj lesk vrchního hlasu, stejně jako sestup akordů v taktu 4. (Ten hrajeme bez pedálu, zatímco ve všech předchozích taktech se bez jeho pomoci neobejdeme, třebaže není značena.) Analogicky postupuje 5.-8. takt a pak již téma ovládne pravou:



Dodržet předepsaný pedál je dobré už kvůli kontrastům a znělosti – máme s ní během skladby práce docela dost. Pravá samozřejmě i nad pedálem mrštně staccatuje (konec t. 10 je spíš portamento), t. 11 hraje spíš tlumeně, třebaže melodie soprán neopustila a zaniknout nesmí. Postup *f*¹-*ges*¹ v altu pravé ruky v 9. taktu možno bez problému svázat 1. a 2. prstem, udělejme to, zatímco v dalším taktu už toto nevážeme. V levé ruce 12. taktu je opravdu *c*, nikoli *ces*. Závěti 13.-16. taktu je lehce přefrázováno, doprovodné rozložené oktávy v závěru hrajeme a vážeme klidně, aby zbytečně nevylézaly.

Celý tento díl je dvakrát perioda, kde na předvětí vždy jdeme přes akord na aiolském 7. stupni do paralelní dur, kdežto závěti končí „klasickou“ dominantou do původní moll. Kratičký kontrastní díl *b*, stejně jako u předchozí humoresky zcela nepodobný předchozímu tématu (byť první tři tóny se zde paradoxně shodují) má naprosto rozdílné a téměř bizarní poloviny, přestože v obou nám exotiku stále vytváří téměř vždy snižovaný druhý stupeň

v melodii (*ces* místo *c*); jsme zde doslova ve frygickém modu. V první polovině jen ohlídejme frázování na rozhraní taktů (při přesném dodržení sotva bude levá začínat rozložené oktávy prstokladem 1-5, naopak 5-1 je mnohem přirozenější)



a v 19. taktu Dvořák evidentně zapomněl pustit či vyměnit pedál. Druhá půle je zcela bez pedálu, se suchou, akcentovanou rytmiizací,



na třetí triole si raději uvolněně přibrzdíme, abychom se naplno položili do znělého *ges*² – vůbec bude lepší moc zde nespěchat, jen dobře rytmovat, nálada je pitoreskní sama o sobě. Na zakončení celé fráze si můžeme pedál (z legatových i zvukových příčin) dovolit, pokud do něj předchozí staccatovou osminu nevezmeme.

Těžký rytmus (doslova „rytmus okovaných bot“) v plném zvuku navraceného hlavního tématu nás čeká dál:



Osminy bude mnohem lepší oddělovat, přirozeně i s pomocí pedálu braného po dobách, bez něj by se *pesante* hned měnilo v „pittresco“. Na třetí z taktů není pedál žádoucí a nepotřebujeme jej ani na šestnáctiny v následném taktu, pokud je domyslíme ve staccatu. Další čtyři takty jsou ještě plnozvučnější a pedalizaci volíme hlavně podle přítomnosti či absence teček (trochu to autor změnil). Ve čtyřzvucích v celé této oblasti by mělo znít opravdu všechno, zvuková masa je tak mnohem účinnější, za soprán se zde neschovávejme. Ten naopak musí jasně zpívat v posledním návratu tématu, byť jsme v kontrastní tlumené

dynamice (právě proto) – jinak zde platí principy pedalizace a respekt k frázování jako dříve. Můžeme i občas vynést zajímavé doprovodné hlasy, hlavně při následném dělení motivu, ale přílišným afektem to nerozbijme. Poslední čtyři takty celé této plochy převzal Dvořák z dílu *b*, jen akcenty ještě trochu víc rozsvítil a koncové fragmenty triol dal do staccata – pedál zde tudíž nepoužijeme.

Po fermátě následuje střední část v dur, opět zcela kontrastní a opět se zde hned v začátku mísí hlasy do sebe, tentokrát ovšem díky vzájemnému překrývání a proplétání rukou:



Nejprve si budou ruce muset na těsnou pozici vedle sebe elementárně zvyknout – aby se nesvíraly, ještě než začnou hrát. Základní uvolňenostní princip nechť se naučí nejprve levá – nemá svůj part tak komplikovaný a rovněž obloučkové členění má jen dvojího typu, což se naučí. Ve spojení s pravou si pak bude muset ještě navíc osvojit princip akcentu první noty v taktu – přijít na něj „just in time“ (samozřejmě v rámci celkové uvolňenosti), pravá tím bude znatelně jištěna, i barevně bude podpořena a v polovině taktu si většinou už udá dobu sama. Ovšem celkově má pravá roli mnohem náročnější. Musí si vždy ve druhém a čtvrtém taktu této fráze zjistit, zda půjde nad nebo pod levou ruku (každý pianista má pro ruce trochu jiné pohodlí) a toto si definitivně upřesnit podle předepsaného frázování, nezřídka teprve toto rozhoduje. Frázování se vůbec musí naučit velmi pečlivě, stejně tak ji čeká jedno z nejkomplikovanějších a nejnejpříjemnějších učení se zpaměti – opakování ani jednou není stejné, z Dvořáka a jeho velmi hojné chromatiky tu číší spíše rozumová chtěnost. (Vůbec, ratio v celé skladbě docela převládá...) Pro zajímavost uveďme začátky oněch opakování (první už jsme uvedli):



(t.53-56),



(t.69-72),



(t.77-80).

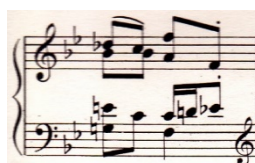
Jak vidět, v detailech zde Dvořák modifikuje i dynamiku (tu se asi budeme učit, až zvládneme vše ostatní), stejně tak i druhá polovina osmitaktí není nikdy stejná – tady si ruce sice vzájemně nepřekáží, zato levá se roztahuje v t. 57-60



nebo při čtvrtém opakování (t. 81-84)



Samozřejmě, roztažení nesmí nikdy jít do tenze (před inkriminovaným místem ani v rámci něho – pokud by hrozila, raději samozřejmě od basů volně skáče nebo jinak přemísťujeme a uvolněně, lehce svážeme jen následnou výplň. Pochopitelně s pedálem, který jinde ani moc nepotřebujeme, nebo jen „přitukáváme“ barvu). Při třetím opakování je naopak lehce zakomplikován závěr v taktu 76 (náhle není celý, ale jen poloviční – pokud si včas vzpomeneme, můžeme si jej dost okatě poddělit,



ostatně následují hned po něm šestnáctiny, viz poslední příklad opakování prvního čtyřtaktí (t.77-80). Uprostřed celé střední části nás čeká ještě jedna velká nástraha v podobě kratičkého 8taktového odlehčení,



jež svádí k zrychlení, ovšem před návratem tématu (69. takt) se musíme včas vrátit a radši i začátek návratu podělit, abychom měli jistotu, že neujíždíme – závěrečné šestnáctinové osmitaktí (viz t. 77 a dále) by nás krutě potrestalo. (V něm si radši dělme dle potřeby po půltaktech a na vrcholových tónech posledního čtyřtaktí doslova zpívejme a uvolněně, bez stresu oddělujeme všechny sopránové akcenty, hudby tu naštěstí máme dost. Frázování tam zpočátku máme spíš nadstavbové - viz t. 77-80, tečky pod obloučkem jsou skutečné tečky, ne portamenta.) A zcela poslední takt celého středního dílu (viz t. 84) si poddělme dle libosti, i počkat po něm můžeme – kontrast byl příliš velký.

V duchu taktu 25 a dalších (viz již uvedený příklad) nastoupí repríza – takty 85-92 mají změny jen v ojedinělých detailech, rovněž původní takty 33-44 zde mají stejný základ, jen dělení motivu je tu jinak rozvrženo. Nové interpretační úkoly a problémy se v repríze už nevyskytují⁵. A z úplného dořečení, pitoreskního závěru dílu *A*, tu máme jen dvojtaktí:



Jak jsme již naznačili, poslední humoreska je ve svém charakteru nejvíc spekulativně konstruktivní. Je dobře, že ji Dvořák dal na závěr, na kterékoliv jiné místo do cyklu by se hodila o dost méně. Možná by lépe zněla na orchestr, klavírní part vypadá spíš jako skica k partituru. Pianista si zde, pravda, na mnoha místech pocvičí ledacos (uvolněnost, nezávislost rukou, nezávislost hlasů jedné ruky, paměť, přehled a chladnokrevnost...), leč nejsem si jist, zda totéž nenajde v mnoha skladbách přece jen Múzou políbenějších. Z hlediska elementární hudební stavby a vypracovanosti není zde v podstatě co vytknout –

a pokud někdo hledá u slavných autorů též raritní, ne zcela typické skladby, zde má jednu z nich.

¹ Jako jediná nemá v rkp. udané tempo, jen metronom. Ve 3. americkém skicáři (tematický náčrt všech humoresek na str. 44-48) je uvedena pod č. 4 s tempem *Allegretto* a metronomem $\text{♩} = 80$.

² Téma humoresky bylo načrtnuto hned mezi prvními tematickými myšlenkami na půdě Ameriky – někdy v prosinci 1892 a posléze jako scherzové téma pro neuskutečněnou *Symfonii h-moll* (MČH 1485). Ve druhém případě jde o prvních 8 taktů, notovaných sice jako 2/4, ale Dvořákem je metrum přepsáno na 3/4 a posléze i nadepsáno 6/8 nebo 3/4, ovšem bez jakýchkoliv taktových úprav. Zajímavé je, že zde je 1. a 5. takt koncipován ještě o dost vtípněji (grupetto na 1. osmině) a veseleji (jsme zde v B-dur!). V amerických náčrtnících tato skica obsažena není.

³ Podle chronologie vzniku je tato humoreska ovšem pátá.

⁴ V této humoresce je asi nejvíc rozdíl mezi Simrockovým a pramenným vydáním, co se týče obloučků a teček. Simrock například nespojuje *b-c'* v levé ruce 1. a 5. taktu, v taktech 8, 21, 23, 29 a 31 nemá staccato, stejně tak je nemá zdaleka všude na repetovaných *d'* ve středním dílu apod. - pramenné vydání se v tomto (naštěstí) zcela drží rukopisu. I téměř ve všech ostatních taktech je pramenné vydání s rkp. zcela shodné, pouze v (paradoxně nijak nefrázovaném) taktu 76 (viz ukázka v textu) přebírá Simrocka.

⁵ T. 93-98 byly v rukopise stylizovány jinak – ještě s poskočným osminovým doprovodem, rozhodně ne zasněně, byť tóninově (na rozdíl od definitivní verze) převažuje moll.

Humoresky op. 101 je cyklus osobitý – a opět něco, co u Dvořáka ještě nebylo. Samozřejmě, již předtím stvořil mnoho skladeb s nakažlivě dobrou náladou, některé i s porcí humoru – zde nám však poprvé na koncentrované ploše dává sérii formálně kompaktních artefaktů, kde objektivně i subjektivně můžeme hledat a nacházet nejrůznější druhy a odstíny humoru, které pak dle příslušných indicií a námi domyšleného citění a chápání svobodně dotváříme. Máme zde humor ježatý, suchý, noblesní i naopak odvážný, aniž by leckde byl zcela jednoznačně stanoven – vždy však jej můžeme do přesvědčivosti vypointovat, byť bez detailního cvičení (a často i přemýšlení a zkoumání) to mnohdy nebude. Připočtíme však ještě onen závan ovzduší Nového světa (a tím teď nemyslím jen některé občas použité charakteristické melodické idiomy) – a máme zde cyklus non plus ultra, který za všechnu tu námahu stojí a vůči kterému jsme dluh ještě zdaleka nesplatili. (Byť o slovech Simrocka v dopise Dvořákovi 31. 8. 1895, viz *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty* 7, str. 419: „Klavírní skladby op. 101 jsem velmi draze zaplatil – a dávám Vám své čestné slovo: nikdo je nežádá, ačkoli jsem pro ně udělal všechno“ už můžeme samozřejmě dnes říci, že se nesplnila.)

4.2.8 Závěr Dvořákovy klavírní tvorby

4.2.8.1 Ukolébavka¹ (B 188/1)

Vznik: 28.2-29.8. 1894 Vysoká u Příbrami Počet taktů: 94 Rkp.: MČH 1617 (čistop.), 1675(skica)

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1911, ed. č. 12951³

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1959, ed. č. H 2831

Když Dvořák dokončil v srpnu 1894 na Vysoké cyklus klavírních *Humoresek op. 101*, měl hned v úmyslu vytvořit další cyklus klavírních drobností⁴. Tento záměr splnil jen zčásti – koncem srpna píše *Ukolébavku*, začátkem září *Capriccio*⁵ – a pak práci na klavírních skladbách končí či přerušuje, aby se k sólovému klavíru už nikdy v tvorbě nevrátil... Přestože *Ukolébavka* vznikla mezi druhým a třetím rokem Dvořákova působení v USA, po „amerikanismech“ (na rozdíl od *Humoresek*) zde není ani stopy. Základem je „český“ houpavý charakter a rytmus, který se během celé první části skladby nemění (t. 1-31):



Nápěv bývá v hudební literatuře často zmiňován v důsledku podobnosti s árií Dalibora („Když Zdeněk můj“ – 1. jednání, výstup IV) ze stejnojmenné opery B. Smetany (velká shoda je mezi 1. taktem až první dobou 2. taktu árie a 1.-zač. 3. taktu *Ukolébavky*). V typickém rytmu „pantá-ta“ v levé ruce nesmí být poslední osmina přehnaně zkracována a zejména vyražena. Hlavní je v levé ruce přirozeně dýchající odraz od první doby (samozřejmě bez přehnaného zdůrazňování „nášlapu“ – nejedná se o tanec!) a celý takt cítit na jeden dech, „neskandovat“ jednotlivé noty. Výhodné je samozřejmě mít velkou ruku, ale i pedál (ač ve skladbě, s jedinou výjimkou těsně před koncem, nikde není psán) udrží basovou notu velmi uspokojivě – rozhodně v žádném případě nebudeme ruku mezi basem a ostatními tóny křečovitě roztahovat, ani ji při přenosu uvádět do jakékoli tenze. Základní princip pro pravou ruku by se pak dal vyjádřit slovy „měkce zpěvně vázané“, což je i autorovými obloučky dobře naznačeno. Skladba by měla především plynout – pokud by bylo

tempo trochu rychlejší, mohli bychom zvolit i verzi hry „na 1“, takto bude mnohem pohodlnější cítění „na dvě“, ovšem s vylehčenou druhou dobou, abychom se vyhnuli slabikování melodie a rozpadu skladby na jednotlivé takty, poloviny taktů či osminy. Samozřejmě můžeme občas některou dobu podtrhnout, její nástup opozdit, změkčit, vychutnat barvu konkrétního souzvuku apod. V rámci vkusu si tak můžeme vychutnat např. už 3.-4. takt, obdobně 7.-8. takt, jenž je závětim předešlého, takt 15-16 na rozdíl od skoro stejného t. 11-12



apod. Vždy však by toto mělo být neseno přirozeným dechem a logikou výstavby, nikoliv manýrou či stereotypem.

Následuje vzrušenější střední díl ve stejnojmenné tónině, ovšem velmi brzy se od ní vzdalující (po prvních 4 taktech se tónina v této střední části už nikdy nevrátí). Přestože označení *Poco più mosso* není autorovo, je charakter tohoto oddílu nabíledni,



tím spíš, že pozdější návrat do reprízy je autorem uvozen označením *Tempo I*. Tematicky vychází tento díl de facto z prosté evoluce zakončení hlavního tématu a zejména závěru úvodní části,



tento motivek je různě přenášen a harmonickými změnami stupňován, od t. 44 je citován takt 3-4



a od t. 50 samotný začátek,




jenž se po 7 taktech narůstajícího vzrušení vzepne do vrcholu a pak už jen postupně klesá do reprízy. Pro takt 32 v této části platí v podstatě totéž, co jsme uvedli u levé ruky na začátku – dlouhé noty můžeme držet tam, kde to jde, ale zcela nutné to není, pedál poskytne stejnou službu. Od t. 40 musíme navíc dbát na velkou flexibilitu levé ruky – přestože bas na každou čtvrt'ovou hodnotu by měl být prodloužen, aby patřičně zazněl, nesmíme zde (většinou v rozpětí několika vzestupných a sestupných sext za sebou) upadnout nikdy do tenze,



bud' by z důvodu ztráty flexibility začaly vypadávat noty, nebo by se doprovod nemístně zesílil a pohltit pravou ruku. Ve velmi vzrušené ploše od 50. taktu



pak dodržujeme poměry 2:3 (takt 50-51), stejně jako synchronní trioly v taktu 52, zatímco ve 2. době následujícího taktu, z důvodu relativně dost rozvrásněné agogiky nemusíme příliš spekulovat a klidně hrajme , výsledek je zcela přesvědčivý.

Pro reprízu platí v podstatě stejné zásady jako na začátku – pozor, abychom se od t. 77, resp. 78, kvůli zvětšujícímu se rozpětí a změnám oproti začátku, celkově v rukou ani výraze

nesevřeli. (Tyto takty jsou opět téměř zcela identické s vrcholem zmíněné árie, přesněji s jejím 8. taktem.) Závěrečné takty⁶



můžeme průběžně zpomalovat, nebo nechat běžet a zvolnit až od předtaktí k t. 92, nebo naopak zvolňovat a od t. 92 se relativně vrátit. Vše může vyznít přirozeně.

Skladba, přestože není obzvláště původní, umí vytvořit kouzelnou atmosféru a pokud se vyhneme výše uvedeným nástrahám, máme o vděčnou skladbu a úspěch u diváků postaráno. Zejména hezky vyzní jako přídavek, event. i s příslušným komentářem.

¹ Na rukopise je napsán pouze tužkou titul *Berceuse*, jiné označení zde nemá. Toto přešlo i do Simrockova vydání.

² Datum skici ve třetím americkém skicáři – str. 49, kam psal Dvořák i o prázdninách na Vysoké.

³ Na vydání spolupracoval (jen drobnými přednesovými úpravami) Dvořákův zeť, skladatel Josef Suk, ovšem u vydání je uveden jako editor pouze Gustav Groschwitz.

⁴ To dokazuje i plán na str. 50-51 výše uvedeného skicáře – jsou zde náčrtky nazvané *Valčík*, *Tempo Menuetto* a *Scherzo* (nejdelší, prvních 8 taktů je zde téměř zcela totožných s *Dithyrambem*, ale máme tu jen melodii pravé, skica je čím dál nepřehlednější a stejně jako předchozí náčrtky nemá konec). *Capriccio* zde nikde není.

⁵ Nikdy takto nepojmenované – viz rozbor dotyčné skladby.

⁶ Původně skladba po t. 87 končila jen třemi „celotaktovými“ akordy G-dur – v různých polohách. Ty však autor přeškrtnal (v repríze vůbec má hodně škrtáno) a napsal závěr, jak ho známe.

4.2.8.2 Capriccio¹ (B 188/2)

Vznik: 7. 9. 1894, Vysoká u Příbrami

Počet taktů: 112

Rkp.: MČH 1617

První vyd.: N. Simrock, Berlin 1911, ed. č. 12951²

Pramenné vyd.: SNKLHU Praha 1959, ed. č. H 2831 (*Ukolébavka – Capriccio*)

Poslední Dvořákova dokončená klavírní skladba má k *Humoreskám* přece jen o dost blíž, třebaže různé specificky americké atributy, které Dvořák tak geniálně implantoval do hudby klavírní i jiné, zde rovněž nenajdeme. Přestože měl Dvořák proklamativní záměr pokračovat v klavírních kompozicích dále, zdá se, jako by ve skutečnosti již na tvorbu pro tento nástroj rezignoval. Ostatně, v této době již Dvořák celkově zužuje spektrum oblasti zájmu ve své nové tvorbě – o rok později se triumfálně loučí s komorní tvorbou *Smyčcovými kvartety op. 106 a 105* (v tomto pořadí), v letech 1896-97 vydá své nejlepší plody v oblasti symfonické básně a pak už věnuje veškeré úsilí jen opeře. Možná tedy už při kompozici poslední klavírní skladby ve skutečnosti na klavír moc nemyslel – a tím by se vysvětlovalo, proč při snaze o naprosto precizní realizaci klavírního partu je skladba dvouručně nehratelná (a dokonale bychom ji v tomto smyslu mohli zahrát jen na 2 klavíry). Pokud budeme naprosto korektně respektovat frázování a veškerou délku not, zjistíme, že místy si zcela odporují – buď chtěl tedy Dvořák zdůraznit převažující charakter „dvojsmyslných“ not, nebo (a to spíš - přestože uvedený jev se čas od času vyskytne i u klavírních skladeb jiných skladatelů) vyvolává dojem, jako by měl v hlavě obraz partitury a tu pak, víceméně mechanicky, přenesl do dvou rukou klavíristy. Uvedený jev se vyskytuje hned v prvních čtyřech taktech skladby,



protichůdné značení se objeví rovněž v t. 9-12,



kde vedle stejného problému v pravé ruce Dvořák navíc nelogicky neuvedl tečky v šestnáctinách levé ruky – doslova legato tuto figuraci zahrát nemůžeme (a pedál vzít nejde, „zrušil“ by nám staccato pravé), zbývá nám buď pokus o plynulé doprovodné portamento či přímo staccato zcela uvolněnou rukou v zápěstí i lokti (aby nás nebrzdila křeč), nebo kvůli legatu spodní notu dvojhmatu na 4. osmině v levé vynechat, zvukově to příliš neochudíme. Jediný možný způsob přesného dodržení zápisu v t. 20



pak bude převzetím f^l do pravé, chybějící tečka nad druhou osminou v pravé je patrně opominutím, stejně jako u 3. a 4. osminy v obou rukou v předchozím taktu; naproti tomu absence teček v těchto dvou taktech v levé možná náhoda není³. V kontrastní, dvakrát se opakující a jen stylizačně podruhé pozměněné střední části obdobné problémy nejsou, zatímco navráťivší se oblast hlavního tématu je vypracována stejným způsobem jako na začátku, ale nové problémy již rovněž nepřináší (v závěru taktu 48 stačí při obtížích přehodit g^l do levé)⁴.

Jak jsme již naznačili, velkou, ne-li rozhodující roli pro technické řešení a veškerou interpretaci zde hraje velká flexibilita obou rukou. Skladba může být i velice užitečnou a hudebně záživnou etudou na řešení technického problému volného zavěšení na upoutaný (a zněle pronesený) tón a v rámci tohoto zavěšení současně na poskočný, ničím nezablokováný charakter staccat. Vyplatí se dát si práci s vyzkoušením co nejpohodlnějšího prstokladu (např. hrát melodii 1. taktu 1-2-4-5, 1-3-5-4 nebo 1-3-5-5, či zahrát septimu ve 3. taktu prstokladem 25 nebo zde g^l - gis^l překlouznout prstokladem 1-1?). Rovněž tak si ověřit v řadě kontrapunktických míst, zda dlouhé noty předčasně nezkracujeme nebo naopak nepřetahujeme - i to někdy způsobí zbytečnou tenzi, stejně jako při neuvolněném, volně nepřenašném spojení dvojic basových not pod obloučkem přes více než oktávu (viz příklad),



v těchto místech nikde staccata nejsou⁵, čili pedál to jistí. Metricky můžeme celou úvodní část cítit jak ve čtvrtkách, tak osminách – v obou případech se dá pointovat velmi účinně a pokud toto budeme činit navíc s úsměvem a vtipem, těžkopádnosti ani rozdrobenosti se bát nemusíme. Rovněž nátryly (na rozdíl od předchozí *Ukolébavky*) zde vyzní vtipněji, pokud je budeme hrát svižněji a před dobou.

Střední (durová) část skladby



se hraje velmi dobře, pokud máme uvolněné zápěstí jak na přenosy, tak na repetované vícezvuky a skladbu cítíme hodně moderně, vtipně, doslova toccatovitě. Pedál zde téměř nikde není nutný, pouze lépe zvukově podpoří účinek druhé doby t. 25 a první doby t. 26 (a v analogických místech), je dobré vzít ho zde vždy 2x za sebou. Noty podpořené staccatem tu naopak vždy znějí lépe bez pedálu, secco con umore – a téměř vždy to asi bude platit i pro noty, kde tečky nejsou přímo napsány. V taktech 33-35

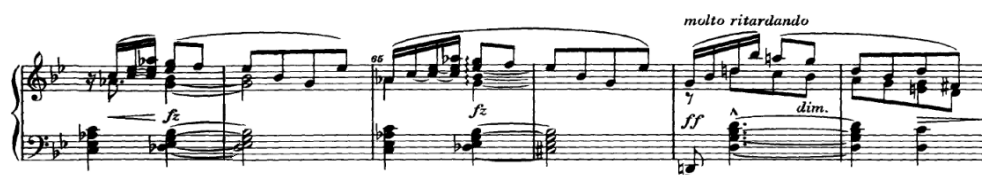


můžeme místa se zdvihovými šestnáctinovými triolami nebo dvaatřicetinami klidně i „přetečkovat“ (tj. tyto drobné figurace trochu přirychlit), vtip to jen podpoří. Obdobně toto platí i při druhém, přestylizovaném opakování této plochy (od t. 81),



zde to může být (navíc při dodržení předepsané dynamiky a celkově strojově pochodovém charakteru) ještě o dost více vtipné a účinné, opravdové capriccio.

Jinak pro návraty mollové plochy (skladba má v zásadě půdorys *a b a b a'*=coda v moll) platí stejné principy jako pro úvodní část, autor tu navíc téměř nikde nepřestylizovával, jen takty občas přidával či ubíral a trochu měnil dynamiku a frázování, což bychom měli dodržet a i zde vypointovat. Vzepětí a široké legato v t. 63-68



můžeme skutečně vyklenout a klidně i trochu přehnat, přestože označení *molto ritardando* je teprve od t. 67 – následná plocha označená *in tempo* nás spolehlivě vrátí. V menší míře máme totéž v kódovém doplňku – zde se dynamika vzepne již méně a celá reminiscence je zkrácena. Vše už řečeno bylo.

Pokud rádi pointujeme vtip a s přímo pátračskou chutí vypracováváme i nejmenší, různě frázované motivky (abychom pak stadium pečlivé vypracovanosti posvětili úsměvem a nadhledem), pak je tato skladba pro nás velmi vhodná a můžeme její náladu nakažlivě přenést na publikum.

¹ Skladba v rukopise žádné pojmenování neměla. Kdo je původcem (bezsporně velmi adekvátního) názvu, poprvé použitého v tištěném vydání, není známo.

² Viz pozn. 3 u předchozí skladby.

³ Simrock ovšem ve 2. polovině obou taktů tečky má (v obou rukou).

⁴ Zatímco obloučky jsou v rkp. vyznačeny velmi pečlivě, tečky občas v „nevázaných“ místech detailně vypisovány nejsou – v základních rysech však je autorův záměr a sluchová představa jasná a ona „délkou rozdvojená“ místa jsou i v rukopise značena zcela zřetelně. Simrock tečky doplnil skoro ve všech taktech, zejména jejich druhých polovinách.

⁵ I zde v pravé ruce ve druhé polovině všech uvedených taktů Simrock staccata dopisuje.

4.2.8.3 Dithyramb (viz B 188)

Vznik: pravděpodobně po 7. 9. 1894

Počet taktů: 8

Rkp.: MČH 1617¹

Poprvé vydáno: Editio Supraphon 1979, ed. č. H 2831 (*Ukolébavka – Capriccio*)²

Pramenné vydání: dtto



Dithyramb (Dvořákem označený jako *Dythyramb*) je chronologicky úplně poslední stopou původní Dvořákova klavírní tvorby, nebo aspoň posledním klavírním dílem, které (alespoň „symbolicky“) vyšlo tiskem. Není bohužel dokončen, Dvořák napsal ve schumannovském rozjaření i obdobně klavírně rozeznělém 6/8 rytmu pouze výše uvedené takty a pokračováním se již nezabýval, dokonce i tyto takty nakonec tužkou lehce přeškrtnal. Protože však, na rozdíl od jiných Dvořákových fragmentů, tento budí dojem relativní ucelenosti, mohli bychom případně k uvedeným 8 taktům „přimyslet“ repetici (pravděpodobně s jinou dynamikou či dynamickým plánem a případně i s vkusným agogickým dotvořením) – a miniaturní, překvapivý přídavek by mohl být na světě, s komentářem i bez. Akordy s rozpětím přes decimu (t. 4 a 8) si samozřejmě dle potřeby můžeme rozložit a zápěští a loket musíme mít pochopitelně ve všech taktech příslušně uvolněny, aby staccatová i tenutová vícezvukost všude přirozeně plynula, byť de facto nic nevážíme.

A pokud by tato „skladbička“ někomu něco připomínala, pak asi začátek polonézy ve druhém jednání opery „Rusalka“, v prvních 4 taktech melodicky prakticky totožné.

¹ Načrtnuté *Scherzo* ve 3. americkém skicáři (str. 51) se v prvních 8 taktech s *Dithyrambem* téměř zcela shoduje – dál už začíná být skica postupně chaotičtější a nebyla nikam použita, ani ji nedodokončil.

² V prvním vydání kritické edice těchto dvou skladeb (SNKLHU Praha 1959) *Dithyramb* v notách uveden není.

4.2.9. Rarity a dubiosa

A na závěr si rozeberme skladby, které svým charakterem z předchozí přehlídky už trochu vybočují – nicméně bez kterých by pojem o Dvořákově klavírním díle nebyl úplný. V dubiosech se může jevit ona hranice poněkud vágní – úplně první Dvořákovy skladby se dochovaly jen v opisech, zčásti nejasných či diskutabilních, nebo v rukopisech, jejichž pravost je zpochybňována. Protože by však nám při tomto nazírání zcela vypadla z předchozího textu stať 4.2.1. (Skromné začátky), držíme se raději základního členění dle Burghauserova katalogu: co je v hlavním soupise (tj. B 1 – 206a)¹, bylo již téměř vše rozebíráno na příslušných místech, zbytek je rozebírán zde. Skladby řazené mezi rarity pak vyšly zpravidla jen jednou, téměř zcela se na ně zapomnělo a v koncertní praxi pianistů se

nevžily – zde však „Dvořákova ruka“ (až na drobné výjimky) zpochybněna nebyla. A konečně se alespoň zmiňme o problému „stejnojmennosti“, neboli o skladbách, kde by mohlo dojít k záměně za Antonína Dvořáka díky shodě jmen. Nejspíš bychom se mohli setkat s polkou „*Oči lásky*“ (byť pro samotný klavír nevyšla²), dlouhá léta připisované samotnému Dvořákovi, dokonce ještě v 1. vyd. Burghauserova Tematického katalogu (Praha : SNKLHU, 1960) uváděné pod číslem B 805, s podtitulem *polka française*. Teprve v posledních desetiletích bylo bezpečně zjištěno, že jejím autorem je houslista a skladatel František Dvořák (vl. jménem Jan „Johann“ Fiala, 1854-1921), autor i mnoha dalších skladeb obdobného charakteru, kdysi dosti oblíbených. Jiné skladby, kde se Dvořákovu autorství jeví svrchovaně nepravděpodobné, ale pravý autor vypátrán nebyl, nalezneme zmíněny ve 2. vyd. tohoto katalogu (r. 1996)³, včetně dalších dubios, na str. 393-406, pro klavír však již není nic. V Českém muzeu hudby v Praze jsou uloženy dvě skladby dvou jiných Antonínů Dvořáků – od jednoho árii *Benedic, anima mea* (opis z r. 1903 z archívu děkanského kostela v Nymburce), od druhého *Dívka malá (píseň a tango)*, vydaná v r. 1937 Jar. Stožickým v Brně, čili tyto autory bychom si snad nespletli. Pozor však na různé dvořákovské klavírní sbírky zvané *Mosaik* – vedle klavírních výtahů jednotlivých vět z nejrozličnější orchestrální a komorní tvorby (jak bývá v podobných albech zvykem, často i bez jména upravovatele) jsem měl kdysi v ruce i jeden svazek se skladbami, jež Antonín Dvořák rozhodně nesložil (bohužel, tento výtisk se mi do rukou už sotva někdy dostane – a výpisky jsem si tenkrát neudělal). Příbuzenský vztah k našemu Dvořákovi má ze skladatelů tohoto příjmení jen Leopold Dvořák (1876-1935), jehož děd Josef Dvořák byl strýcem Antonína Dvořáka, zatímco *Mazurka pro piano*, vydaná v čsp. Varyto (roč. IV/1881, č. 12), je dílem Em. Dvořáka⁴. Zkrátka pokud někde nalezneme „nestandardní“ nebo „neznámou“ skladbu Antonína Dvořáka (protože omyly, zejména ve křestních jménech, se mohou vloudit) a chceme ji hrát, vyplatí se její autorství ověřit, nejlépe v posledním vydání Burghauserova katalogu.

¹ Netýká se polky *Per pedes*, jež byla objevena teprve dva roky po vyjití katalogu a veřejnost se o ní poprvé mohla dozvědět v článku Miroslava Nového Neznámá Dvořákiana (in: Hudební věda, 2003, roč. XL, č. 4, str. 403-405).

² Vycházela v orch. verzi „ve dvojici“ s polkou „Rekrutská“ – viz pozn. 1 u *Polky E-dur* (B 3).

³ Pod B 805 zde máme vyjmenovány následující skladby (tituly vypisují, jak uvedeno): *Nazdar Matici Polka od Dvořáka*, *Pravda vítězí Polka Třasak od Dvořáka*, *Na stráži Třasak od A. Dvořáka* (vyšel o ní i článek Miloslava Velety v Hudebních rozhledech 1964, roč. XVII, č. 22 – str. 960) a *Hasičský rychlík – Polka čerstva – od Dvořáka*. Zbylá dubiosa máme pod č. 801-814; ve sborníku Podřipský kraj VI/č. 4 (prosinec 1941) je jako Dvořákova skladba zmíněna i polka *Jarní mysl* a blíže neuurčený pochod.

⁴ Někteří další autoři stejného příjmení (na základě údajů ve slovnících a katalozích, byť většinou v podobě čistě fragmentární): Alois Dvořák (v ČMH *Offertorium*, opis z 2. pol. 19. stol.); Bohumil Dvořák (po r. 1850 vyd. v Praze svůj smíšený sbor *Zlato chudých*); Čeněk Dvořák (1895-1956, český kapelník, psal pochody, tance a fantazie na motivy lid. písní, též jednoaktové opery); Hugo Dvořák; Josef Dvořák (1807-1869, ředitel kůru v Brně); Václav Dvořák (1895-1927, autor klavírních tanců a pochodů, též instruktivních housl. skladeb). A fatálně zaměnit Antonína Dvořáka za Milana Dvořáka (1934) a jeho populární *Jazzové klavírní etudy* mohl snad jen opravdu „nemyslíci“ internet.

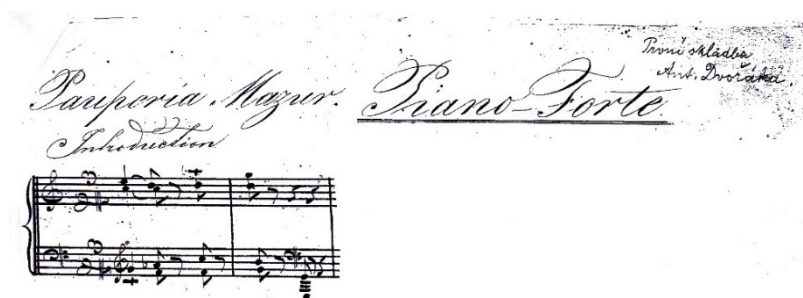
4.2.9.1 Pauperia-Mazur (B 800)

Vznik: mezi 1854-1856 (?) Počet taktů: 78 (zákl.) Rkp.: opis v Památ. A. Dvořáka Zlonice (Z-No-571)

První vyd.: nevydáno

O možná nejstarší dochované skladbě Dvořákově (byť jen v opise) toho víme velmi málo. Není dokázáno ani Dvořákovo autorství – přepis *První skladba Ant. Dvořáka* nad notami je proveden cizí rukou, nijak se nepodobající úhlednému přepisu celé skladby, provedeném možná Ant. Liehmannem. Protože však autorství Dvořáka nelze ani vyvrátit a skladba má jako jediná ze sporných skladeb, uváděných v Burghauserově katalogu ve speciálním oddílu, vysloveně označení *Piano-Forte*, pojďme se s ní seznámit i my.

Skladba se počíná 8taktovou introdukcí, s motivkem



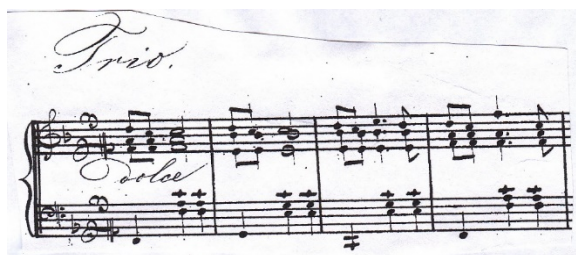
v 7. taktu schází v pravé ruce ligatura mezi d^2 . Po celotaktové fermátě následuje samotný *Mazur* (takto uvedeno i v notách). Nejprve 16taktová perioda s repeticí,



posléze úsek o stejném počtu taktů, vystavěný prakticky výhradně z dvoutaktového, lehce kontrastního materiálu následující ukázky



a harmonicky procházející dosti kýčovitým půdorysem $D^7/Fis - G - Adim - G/H - Ami/C - G/H - D^7/A - G - D^7 - G - E^9$ "odrážka" - $Ami - Cisdim - G/D - D^7 - G$. V 9. a 15. taktu tohoto úseku chybí označení fis^1 v pravé, logicky je ale evidentní, stejně jako křížek v levé ruce v 7. taktu. Po závěrečné dominantě tohoto úseku je napsáno bez přerušení *Da Capo*, což evidentně značí návrat prvních 8 taktů samotného Mazuru. Po čtvrté pauze posléze následuje *Trio*:



Až do 6. taktu tria se od začátku celá skladba hraje dosti dobře. Zde je první zbytečnost v podobě d^1 v pravé ruce, jež přirozenou plynulost znesnadňuje,

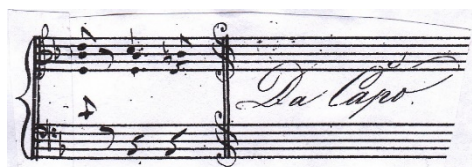


Před $e^1 - e^2$ na první dobu tohoto taktu navíc nejsou zopakovány posuvky (b), uvedené u téhož akordu na poslední osmině taktu předchozího, ač logicky by ssem patřily, zvuková příkrost

je jinak dosti velká. Po prvních (opět zrepetovaných) 8 taktech tria následuje opět 16taktový úsek odlišného, cupitavého charakteru,



tentokrát s využitím jednoduchého arzenálu akordů $C - Dmi - G - C$ a na dvou místech s opomenutím odrážky před h (akord g -moll do této části opravdu nenáleží). Opět bez přerušení, s označením *Da Capo*, se navrácí prvních 8 taktů tria. (Přípis *Da Capo* tu sice není úplně jednoznačný, ale poslední takt tohoto úseku



se mnohem přirozeněji pojí s návratem do *Tria*, než snad s bezprostředním návratem do Mazuru, o introdukci nemluvě.

Předpokládejme tedy, že teprve po doznění návratu prvních 8 taktů tria se vracíme na začátek celého *Mazuru*, ať už s introdukcí nebo bez ní (s *Dal Segno* si v té době a v těchto skladbách evidentně příliš hlavu nelámali). Stejně tak není jasné, zda opakujeme úplně celou první stránku *Mazuru* stylem *aba* nebo již po prvním proznění úvodního osmitaktí *Mazuru* se hned přenášíme do závěrečného *Finale*:



První takt je zde evidentně přechodový, ve formě posledního taktu dílu *a Mazuru* – vlastní *Finale* (neboli kóda) se tedy počíná až od taktu následujícího. Zde začal autor zbytečně zahušťovat sazbu, nejprve basy v levé, posléze i nápěv pravé – nejen „vyoktávováním“, ale i přidáváním hlasů do akordů, až po zápisový (jinak dobře hratelný) nonsens v akordu v t. 72 (poslední takt následující ukázky):



Po tomto však následuje překvapivé diminuendo s ritardandem a skladba končí v pianissimu.

Pauperia-Mazur rozhodně neoplývá žádnými zvláštními nápady, i stylizován je místy neobratně. Je buď dílem skutečně začínajícího autora, nebo člověka, který se ničím (aspoň zde) nepovznosl nad šedý průměr nepřeborného množství obdobných účelových skladeb. Její případné uvedení přichází v úvahu jen jako přídavek uvozený slovy, že jde m o ž n á o nejstarší dochovanou Dvořákovu skladbu. Jinak své místo na koncertním pódiu nemá.

4.2.9.2 Polka a Galop z Tanečního alba op. 53

4.2.9.2.1 Polka (B-dur) (B 5, resp. 114)

Vznik: 14. 12. 1880 (nebo již 1861/62?) Počet taktů: 43 (zákl.) Rkp.: nezvěstný, orch. MČH 1518

První vyd.: Em. Starý, Praha 1882, ed. č. 2 (*Taneční album op. 53*)

Pramenné vydání: dtto¹

se prosadila v orchestrálním rouše, jako *Polka „Pražským akademikům“*. Přestože v tomto tvaru vznikla až koncem r. 1880, někteří badatelé nevyklučují možnost vzniku o dost dříve – na základě zmínky dr. Josefa Zubatého² až někde do r. 1861/62. Dle svědectví různých pamětníků Dvořák v té době skutečně skladby podobného druhu komponoval, pro potřeby venkovských kapel, s nimiž hrával, i pro kapelu Komzákovu – nakonec, „mladický“ charakter, byť relativně bez začátečnických excesů, by tomu i u této skladby nasvědčoval. (A pochopitelně mohl Dvořák později udělat i revizi.) Přímý důkaz pro ani proti však nemáme. Není ani jasno, zda Dvořák tuto polku pro klavír sám upravil nebo původně složil,

klavírní rukopis není znám. Protože však přinejmenším převaha hudby ve zmíněném *Tanečním albu op. 53* je ryze klavírní³, můžeme směle usuzovat, že pokud se na klavírní verzi přímo nepodílel, rozhodně ji schválil – kvalitní vydání svých skladeb si v té době už dobře hlídal a partitura (v naprostých melodických detailech se ojediněle lišící)⁴ za jeho života nikdy nevyšla.

Polka zaujme hned od prvního okamžiku, vedle jásavé melodie i občasným náznakem chromatiky a nátrylem v konci předvětí (i závětí):



Ve 2. a 3. taktu je třeba vyřešit si dilema – vázat první osminu s druhou jako odtah (a dedukovat, že nezkušený Dvořák jej na místech tohoto druhu pouze nevyznačil) nebo hrát tyto osminy staccato (a v tom případě zde vlastně – snad s výjimkou přirozeněji znějícího odpichu na úplném začátku – nepotřebujeme pedál). Nevázat osminy je zde snad ještě vtipnější a jadrnější (zvláště když akcent dáme i na bas), ovšem postup na 1. dobu ve třetím taktu závětí je bez pedálu nereálný,



akord v levé při dodržení předepsaných hodnot prostě nezahrajeme, leda že bychom vyškrtli vnitřní *c¹*. Tento problém nechť každý řeší podle citu, stejně jako nátryl ve 4. a 8. taktu (repetovaný tón se bude asi hrát snáz při výměně prstů). Odtahovou pointaci dodržme až do konce, nespojujme tam! (Diminuendo je zde relativní, i vzhledem k akcentu.)

Dvojhmaty na zač. druhé repetice se špatně nehrají, pokud si místo mezi dvojhmatem a závěrečnou palcovou notou dobře uvolněně vykryjeme (forte je tu rovněž relativní), zbytečně nespěcháme, abychom bez blokáci vše srozumitelně vyslovili (k čemuž výborně

pomáhá i „kapelník-fagot“ levé ruky), a vůbec toto místo neproblematizujeme, na nic se blokačně nesvíráme. Hlavně konce figurací musíme v pohodě dohrát a nezrychlovat v nich:



Subito od 11. taktu si pěkně vychutnáme, opakování crescenda v následném taktu je od Dvořáka možná diskutabilní, ale na odlehčení je dobré. Takt 12 pečlivě vyfrázujeme a můžeme jej i trochu zapesantnit – tomu se ale asi hlavně nevyhneme v konci následného závěti (tj. 16. takt), abychom nezazmatkovali:



Zrovna v tomto taktu by některé redukce zvuk naprosto neohrozily, nesmíme se zkrátka ani zde svírat. A pedálem si v celém tomto úseku můžeme přibarvovat, pokud jím nezkreslíme frázování.

Začátek tria předchozí průběh nikterak nedevaluje – jen některá znaménka v 17.-18. taktu jsou pro klavíristu prakticky neproveditelná:



Efekt *fp* na drženém akordu se dá na klavír provést samozřejmě jen ojediněle – zahrát akord forte s pedálem, ruku odsadit a znovu akord němě vzít v momentě, kdy pedál pouštíme, takže některé alikvoty zmizí a tóny se tím pádem zeslabí. Toto se samozřejmě dá dělat jen na dlouhých tónech - čím kratší, tím je to více bez záruky a naprosto není pravděpodobné, že měl Dvořák toto na mysli zrovna zde, potažmo na klavíru. Možná ano a jen si proveditelnost neověřil, spíš si ale *fp* zaměnil za *sf*, či chtěl akcent, ale ne tolik. Obdobné místo je o tři takty dále:



Zde je sice vše proveditelné, jen to asi nestihneme tak, aby se toto „multiznačení“ v úplnosti k vnímání posluchačů doneslo. Závěr druhého opakování tohoto úseku (seconda volta) musíme vzít s pedálem, nejde jinak svázat



a odseknutí na závěr by asi příliš dobře neznělo. Trio pokračuje kontrastní částí,



udělejme zde rozdíl ve frázování prvního a druhého taktu. Opakování tohoto tématu upomene trochu na průběh *Silhouetty op. 8 č. 9*, to už je zárodek ryze klavírní sazby:



Opět pečlivě pointujeme, zde se opět asi bez pedálu neobejdeme, jinak tento zárodek klavírní poetiky nevyzní. Dál jen pečlivě frázujeme, přecházíme na *Trio da Capo* a přestože pak není nikde nic označeno, zahrajeme z tria jen první část (zakončenou na jeho tónice Es-dur – viz t. 25) a zopakujeme celou polku da capo⁵. Poslední řádek skladby je totiž kódou v hlavní tónině polky



A melodicky se tak zopakuje předchozí konec polky (t. 16)⁶. Tuto kódu můžeme vzít i rychleji – v tom případě doporučuji dobře si připravit její začátek (nevrhnout se do ní), stejně tak i celý další průběh úseku, a dělit si radši takty až do konce s přehledem na poloviny, leccos se tu může v samém závěru poplést či znečistit. Zde by občasná redukce nebo úprava sazby rovněž neškodila.

Polka vykazuje velkou svěžest, jak v melodii, tak v nejrůznějších drobných nápadech. Je znát, že autor není zcela tuctový, přestože leccos tu zní ještě hodně „mladistvě“. Ze všech obdobných klavírních tanců začínajícího Dvořáka (bylo-li tomu tak) působí každopádně nejpřirozeněji, nejhladčeji, topornost melodie zde již není zřejmá a kdyby občas dvojhmátová či akordická místa zbytečně „nepřeuročil“, byly by zde už zárodky sazby opravdu klavírní. Samozřejmě, Dvořák je (bezesporu právem) pokládán především za mistra valčíku, zatímco mistrovství v polkách náleží Smetanovi – ovšem za polkami hodně mladého Smetany tato polka zas tolik nezaostává. A možná, kdyby se některá přehuštěná místa citlivě proškrtala a skladba byla dostupnější (v *Souborném vydání děl A. Dvořáka* na klavír nikdy nevyšla), hrála by se třeba i více.

¹ Orchestrální znění vyšlo až v rámci Souborného vydání děl A. Dvořáka – SNKLHU Praha 1961, ed. č. H 3303 (*Slavnostní pochod – Tance*).

² Článek „Hlas volajícího na poušti?“ v čas. Hudební revue, 1909, roč. II, č. 4, str. 162: „Rozkoš prvního provádění svých skladeb poznal vlastně Dvořák již v dobách, kdy s Komzákovým orchestrem hrával po restauracích: složil občas nějakou taneční skladbu (ukázky z oné doby, ovšem částečně přepracované, jsou v Tanečním albu (...) op. 53 (...))“ Zubatý se ovšem narodil až v r. 1855, Dvořák byl v Komzákově kapele od září 1859 do r. 1862, kdy kapela přešla do pražského Prozatímního divadla jako divadelní orchestr, čili vzpomínky „na vlastní kůži“ Zubatý nemá. Možnost dřívějšího vzniku nevylučuje ani Berkovec ve své předmluvě ke krit. vydání orch. znění (SHV Praha 1961, ed. č. 3303: *Slavnostní pochod – Tance*) – jednak vzhledem k relativní prostotě skladby oproti ostatním tancům, jež zde jsou vydány, jednak povaha rukopisu nevylučuje připsání titulu i vročení až dodatečně.

³ Tj. *Skotské tance op. 41* a *Menuet op. 28/I. a II.* – dále je zde kromě výše uvedené Polky už jen *Galop E-dur*.

⁴ Trioly v t. 9-10 a 13-14 nejsou vypsány, rukopis má nátyl. Takt 20 má melodický vzestup $d^3-es^3-f^3$, ne naopak. Takt 33 (1. volta tria) má čtvrtku g-moll a vzestupný šestnáctinový zdvih od b^2 , takt 39 (první takt kódy) je zopakován, což je logičtější.

⁵ Tak to máme označeno i v rkp. orchestrální verze.

⁶ Skok na kódu po taktu 16 je rovněž uveden jen v orch. verzi – v klavírním vydání ne. A orch. verze kódy je o 2 takty delší – t. 39 klavírní verze je doslovně zopakován a mezi t. 41-42 je vložen takt s utvrzující osminovou tónikou na 1. době. Formálně je takto kóda bezesporu logičtější, nemáme pocit chybějícího taktu. (Někteří

klavíristé proto vynechávají při repríze takt 16 a na kódu již skáčí z taktu předchozího.) A „neautorská“, tiskem též vydaná orch. verze Bohuslava Leopolda (SNKLHU Praha 1955 – Collection Tempo 123) se drží klavírní verze tak, jak byla vytištěna.

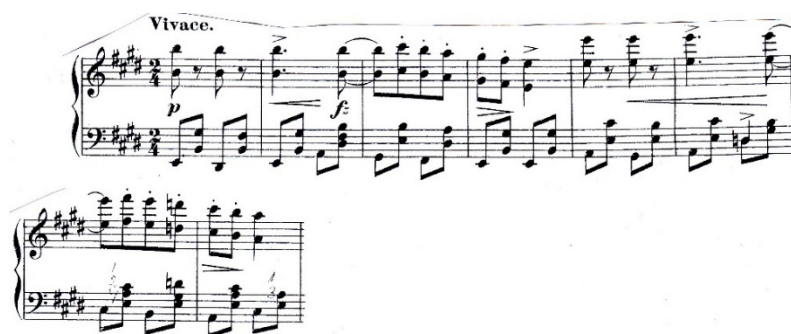
4.2.9.2.2 Galop¹ E-dur (B 6, resp. 119)

Vznik: prosinec 1881? Počet taktů: 80 (vč. Da Capo 128?²) Rkp.: nezvěstný, jen skica MČH 1627³

První vyd.: E. Starý, Praha 1882 ed. č. 2 (*Taneční album op. 53*)⁴

Pramenné vyd.: dtto

Obdobně spornou dobu vzniku může mít i tato skladba, vlastně bychom zde mohli zopakovat prakticky celý první odstavec týkající se *Polky B-dur*. Je zajímavé, že zatímco u klavírního znění uvedené polky uvádí Burghauser Dvořáka s otazníkem, u Galopu uvádí autora neznámého – leč předpokládejme, že i zde Dvořákem přinejmenším schváleného. Rovněž *Galop E-dur* zaujme hned – již proto, že pokud je to opravdu A. Dvořák, je toto ojedinělý dokument cesty, po které se již nikdy nevydal. Vezmeme-li skladbu opravdu v tempu galopu neboli kvapíku, tzn. velmi rychle, pak se okamžitě dostaneme do nálady kabaretu nebo ještě spíše cirkusu:



Tato skladba se rozhodně nedá hrát v tempu standardní klavírní polky. Měli bychom zvládnout tempo minimálně $\text{♩}=126$, ale spíše trochu rychleji, ideální je pak kolem $\text{♩}=144$. Pokud se skladbou začínáme nebo ji ještě neumíme úplně suverénně, vyplatí se pulsovat ji od basu, resp. basujících hlubokých not – ty musí být pro nás opravdu jistícím backgroundem. Důležité hned je, aby se v 1. taktu dobře ozvalo nejen *E*, ale i následné *Dis*

– to je ještě důležitější, *E* tam máme mnohokrát, *Dis* je okořeněním. (Tutéž roli má *Gis* v 5. taktu.) Levou nedržíme křečovitě roztaženou, přestože střeh na lehké ohlídnání všech skoků je dost náročný – vše by mělo být zlehka, bez tenze. Využijme všechna místa, kde má levá rozpětí méně než decimu – aspoň na moment si odpočine, dokonce i když má akcent – a hodně nám ulehčí, když po prodlouženém tónu (ligatuře) pravá dobře odsadí a v osminovém sestupu ke konci nezrychlí, levá se s ní lehce svezí. Rozumí se samo sebou, že na basy se snažíme jít uvolněným vrhem, ne sevřením – toto neopomeňme hlídat i mezi 4.-5. taktem, jinak to hned budeme mít těžší. V „přehuštěném“ 7.-8. taktu stačí v kterékoli z rukou sebemenší stres, a už by to levá nepobrala, nevykryla. Pravá hraje celou dobu zcela lehce (kromě *fz*), soprán samozřejmě musí všude volně probleskovat, čtvrt'ové noty (ani po sestupech) se nesmí odštěknout. Od 9. taktu musíme dobře členit – základ je po taktech, ale vzhledem ke značně drobnému frázování pravé (dodržet ho!) a drženým čtvrt'ovým tónům levé musíme dobře odsazovat i jednotlivé doby:



Po každém akcentu pravé se samozřejmě vracíme do *piana*, není-li jinak uvedeno, na dlouhé tóny levé se přenášíme vždy uvolněně – levá se trochu podobá závodnímu chodci, staccatované příznávky ji snadno budou svádět, aby držené basy pustila. Bez pedálu se tu lépe člení, na legatové vyklenutí ve 12. taktu se ovšem bez něj neobejdeme (a i zde je lepší podělit, aby se nic neztratilo). Na následném zakončení v 15.-16. taktu



mysleme hlavně na znělý bas a dobré odsazení před ním, jinak se na všechno asi netrefíme, místo zcela pohodlné není.

V následujícím pobočném díle *b* máme pro změnu upoutané tóny v pravé,



důležité je jen, abychom je hráli dlouze a s chutí je nasazovali. (Po několikerém opakování můžeme jejich podbarvovací chod i trochu zdůraznit - melodii už dobře známe.) Ve druhé půli taktu 22 si radši ještě poddělme, šestnáctiny se smažou velmi snadno. Levá ruka má zde spíše odpočivnou roli, při opakování má i ona upoutané tóny, ale nic těžkého. Následuje prakticky zcela doslovná repríza dílu *a* a zdvih do tria, stejně svěže pádícího, jen snad s nečekaně trochu banálním závěrem první poloviny:



Zde je nejdůležitější synchron v souhře a frázování, může nám při hře pomáhat. Zejména na násazy všech obloučků pravé se ruce musí sejít a levou je dobré tomuto frázování přizpůsobit, detailní členění se doučí později. Přirozené vzdušnosti pomůže i pedál, samozřejmě kromě odsazů a staccata pravé. (Doporučuji staccatem odsadit i předposlední takt tohoto úseku.) Pedál naopak nepotřebujeme dále, máme kontrast a levá vše udrží sama:



Přechodový takt před návratem začátku tria si radši levou zatězkáme, před šestnáctinami opravdu odsadíme



a nastoupí melodicky zcela totožné, jen v levé nepatrně modifikované opakování, s poněkud rozporným frázováním v předposledním taktu a nečekaně nepohodlným zakončením posledního taktu:



Kvůli lepší rytimizaci je účinnější držet se teček v levé a v posledním taktu si, při vši uvolněnosti a tahu, dát impulsy na dlouhé osminy.

Následuje *Da Capo* celého dílu *A*, „fine“ si lze dobře domyslet, byť není značeno, a poslední řádek je (označená) *Coda*:



Není zcela jasné, zda triolový zdvih v posledním taktu dílu *A* (t. 48) se týká i kódy, nebo již ne, nebo jestli nemáme skočit na kódu již o takt dříve – zcela jednoznačné není ani jedno. Provozovací praxe zřejmě zavedla skok o takt dříve, ostatně i v jediné dostupné orchestrální verzi (od Dvořáka ovšem nepocházející – viz pozn. 4) tu máme přímo znaménko s patřičným vysvětlením, i v klavírních notách jsem je viděl občas tužkou vepsáno. I zde může být tempo trochu ještě živější, ale není to nutné. Na první pohled by nás kóda sváděla ke hře „na jednu“, ale frázování a akcenty to příliš nedovolí. A byť tah kódě sluší, čistota jí sluší ještě více. (Zvláště když zvolnění v úplně posledních taktech by se sem sotva hodilo.)

Galop E-dur není snadná skladba, zejména pokud jí chceme dát patřičnou lehkost, občasné dynamické vtipy vypointovat a v tempu příliš nezaostávat. Vše zde musí vyznít samozřejmě, jako od zábavního pianisty nebo od virtuosa, který se naprosto nedře s rychlými tanečními skladbami Liszta (byť těm se tato skladba samozřejmě rovnat nemůže). Několik míst je zde nepříliš pohodlných – a to takového charakteru, že by to pro Dvořákovu autorství spíše svědčilo. Každopádně, přídavek by zde pianisté našli značně vděčný a náladu zvedající, a

pokud by někdo tuto skladbu upravil pro 4 ruce, pak by klavírní dua bezesporu bavila. A tempo by v tom případě ani tak závratné být nemuselo (byť mohlo).

¹ Název přebírám z 1. vydání skladby a titulu na skice (v obou případech je ovšem psán „po německy“, tj. Galopp)– jinak bývá (včetně Burghauserova katalogu) uváděn *Kvapík*.

² *Fine* není v tištěném vydání Starého označeno – je zde pouze označení kódy.

³ Prvních 58 taktů skladby, jen melodie, s výjimkou tečky na 2. době 1. taktu a akcentů na 1. době t. 29 a na osminách 2. doby t. 56 zcela bez dynamických a jiných označení. (Takty zde čísluji podle tištěného vydání, z důvodu jiného uspořádání repetice a *Da Capo* ve skice.) T. 2-3 a 6-7 nejsou spojeny ligaturou. Melodie v t. 9-11 a 13-14 není ocifrována, v t. 12 a 15 jde jinak (jednodušeji), zato je tu *I.* (se čtyřestnáctinovým zdvihem) a *2. volta*. T. 17 ve skice zdánlivě chybí, ale je jen jinak stavěná melodie (v zásadě 18.-19.-20.-17. takt, totéž i 3x dále). Rovněž zde je *I. volta*, *2. volta*, zdvih do tria po zopakování prvních 16 taktů skladby naopak není. Závěrečný takt první repetice tria (v něm *I. volta* a *2. volta* ve skice nejsou) má chybný rytmus, chybí osminový trámec u *a*². Takty 66-74 nejsou vypsány, je zde návrat předpisem *D. C. Trio*. Označení *D. C.* jako návrat na začátek tu nemáme, *Fine* rovněž ne, ani kódu. Tato skica je opravdu jen skicou, Dvořák skladbu evidentně ještě dále vypracovával (ku prospěchu věci), třebaže žádný další rukopisný záznam skladby dochován nemáme a partitura ani hlasy rovněž nebyly nalezeny.

⁴ V orch. verzi skladba nikdy nevyšla, nepočítáme-li úpravy Bohuslava Leopolda v edici Collection Tempo č. 123 (SNKLHU Praha 1955) pro salonní orch. a velký orch., stejně jako úpravy pro dechovou hudbu (vyšly vždy společně s *Polkou B-dur*, tu však máme k dispozici i v originální orch. verzi od Dvořáka). Že existovala orch. verze již za života Dvořáka, to dokazuje údaj o premiéře (6. 1. 1882) v Burghauserově katalogu u příslušného čísla.

4.2.9.3 Motivy z opery „Král a uhlíř“ (B 22)

Vznik: mezi 1871-1873

Počet taktů: 154

Rkp.: nezvěstný

První vyd.: Emanuel Starý, Praha 1873 (+ Dalibor, 1873, roč. I, suppl. VIII)

Pramenné vyd.: dtto

Mnohý se snad podiví, proč v rámci sólové Dvořákovy klavírní tvorby rozebíráme i tuto a následující směs z první české Dvořákovy opery – byť vytvořenou samotným skladatelem. Důvod je zcela prozaický – máme zde ojedinělý doklad autorovy klavírní tvorby z dob, kdy se sólovým klavírem téměř vůbec ještě skladatelsky nezabývá, u některých sporadických skladeb navíc nemá autorství zcela jisté, nebo již bylo badateli přímo dementováno¹. Není zde místa pro líčení historie vzniku ani pro rozbor samotné opery – zde odkazují na

příslušnou literaturu uvedenou v soupise -, první ze směsí je každopádně též cenným a vlastně jediným tištěným hudebním dokumentem prvního, divadlem i později samotným Dvořákem zavrženého znění dotyčné opery². (Dvořák sice první verzi nezničil, ale distancoval se od ní, teprve v r. 1916 byly v soukromých rukách objeveny partitury 1. a 3. dějství – nyní uložené v Literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze³ – a v r. 1928 byl v archívu pražského Národního divadla nalezen kompletní zpěvní i orchestrální materiál, díky kterému mohlo být toto první znění o rok později tamtéž slavnostně provedeno v „jubilejním“ cyklu Dvořákových oper. Klavírní výtah první verze, provedený pro tuto příležitost Karlem Šolcem, však nevyšel dosud nikdy.)⁴ Nás teď především zajímá, jak se Dvořák v raném tvůrčím období vyrovnával se sólovou klavírní hrou, vlastně poprvé, kdy sólo klavír nepoužil k účelově-tanečním kouskům. A už tento fakt, stejně jako u řady vědců, tyto směsi do Dvořákovy klavírní tvorby zařazuje.

Skladba začíná částí *Andantino*, hned na začátku s uvedením slov „Co žežulko tají ještě tvůj se hlas“⁵ (ze zpěvu Lidušky a krále, dějství II, výstup 2 – pozn. TV). Nejprve šestitaktová předehra



a pak už vlastní melodie, dvojperioda stavěná v trojtaktích:



Měkce, uvolněně se ruce přesouvají z taktu do taktu, z trojtaktí do trojtaktí. Pozor v 8. (14.) taktu – pod delším obloučkem je ještě odtaž, při úplně přesném svázání v 7.-8. taktu se nevyhneme němé výměně či výměnám. V 9. (15.) taktu si včas připravíme bas v arpeggiu. V t. 12 nejhlubší osminu opravdu v pauze pustíme a vychutnáme jemnost akordu na fermátě,

asi to tak autor chtěl. Předehra (tj. „naše“ předehra v této směsi, nikoli skutečná předehra opery)⁶ se zopakuje, pozor na frázování a ligatury mezi 20.-21. taktem, v úvodu to máme jinak. Terciový odtah asi bude pohodlnější vzít levou:



Tatáž melodie se ozve o oktávu výše a s hybnějším doprovodem:



Stacc. noty bude asi přirozenější hrát s pedálem, třebaš ne dlouhým, výjimkou je takt 30, kde je pěkný efekt zahrát je bez pedálu, a pak v „předehtových“ taktech 4 (a stejném t. 22), kde se nezpívá⁷. V úplném závěru dvojperiody nám skladatel pedál i napověděl, vezmeme jej samozřejmě i na 1. dobu, ale vyměnit musíme opravdu dokonale:



Nové (přefrázované) zopakování počáteční předehty (viz předchozí poznámku) má už jen 4 takty a plynule přejde do oddílu *Allegro moderato* („Já jsem přišel jen se napít“ – zpěv Jeníka z I. dějství, výstup 4, ansámblová scéna Matěj, Anna, Liduška, Jeník⁸), opět (aspoň v základu) složeného z trojtaktí a zpočátku půvabně střídajícího tóniku a VI. stupeň, než se přejde k dominantě:



Jako by se tu předpovědělo ovzduší *Slovanských rapsodií* (zejm. č. 3), vzniklých o 7 let později. Levá ruka díky staccatu (a samozřejmě pedálové pomoci) není nepřírozená, na sexty v t. 43 si pro pravou ruku najdeme nejpohodlnější prstoklad. Drobné nepohodlnosti (velké skoky) začnou až od t. 44, levá se začíná postupně zahušťovat a opravdu nepohodlná začne být od taktu 51,



pianista si musí zvyknout, že s takovou situací se zrovna běžně nepotká, pokud není operním korepeditorem (tam ovšem může automaticky zlehčovat). Raději zde nerozháníme tempo, aby nedošlo k výpadkům či falším. Na konci 53. taktu je v levé ruce tisková chyba (schází křížek před g), na konci 54. taktu levou dole nepouštíme, obloučkem je svázána k následnému staccatovému G, pravá by naopak dle předpisu měla před dalším taktem odsadit. Následuje znovu úvodní trojtaktí (v taktech 47-54 se po 3 taktech nedělilo) a jímavý přechod k dalšímu zpěvu, nastavený na 4 takty a opět ne nejpohodlnější:



Po koruně nastoupí *Andante* („Chci ji vidět kolem sebe“ – zpěv krále, III. dějství, výstup 5⁹), pro změnu složitější pro pravou ruku:



V prvním a třetím taktu tohoto oddílu se bez němé výměny na f neobejdeme, chceme-li dodržet délku všeho. V taktu 66 je samozřejmě nejpohodlnější zahrát úvodní akord prstokladem 123 – ale kdo tak velkou ruku nemá, musí se dobře odrazit na přeložení 2., příp. 3. prstu přes malík, v tom případě hraje akord samozřejmě klasicky 135 (a riskuje, že malík či celá triola vyštěkne) nebo může spodní a v pravé směle vynechat, rozdíl je minimální. Zbylé vázací problémy vyřeší pedál. Obdobné místo, ale ještě riskantnější máme v 75. taktu (první takt další ukázky), zde je opravdu v případě menší ruky lepší spodní a v pravé škrtnout, jinak to nesvážíme.



V 78. taktu svázat první dobu s druhou jde, pokud b^1 můžeme vzít 2. prstem, 3. prst je pohodlnější míň. V t. 83-84 máme na 3. dobu nepříliš přirozeně znějící akord (obhajitelný jen přináležejícím decrescendem)



a po dalších třech taktech a fermátě na dominantě přecházíme do dosud nejrychlejšího oddílu – 16taktového *Allegro assai*, v rytmu galopu:



Je to oddíl brzy po začátku (po prvních 12 taktech) závěrečného, 9. výstupu v posledním, III. jednání. Dvořák zde žádný titulky nedal, neboť tu výhradně cituje podbarvující doprovod

(12 taktů prakticky doslova, závěr je upraven) a celá tato plocha je plynule navazující součástí značně rozměrného (59taktového) zpěvu krále a Matěje. Pravá ruka se všechny nepohodlnosti nakonec naučí, pozor však na levou. Nejhlubší basy mají nejprve (proti logice) tečku vedle noty (ne pod notou), to může pobrat a udržet jen hodně velká ruka a ve druhé půli taktu 89 (druhý takt ukázky) ani ta ne. Udržíme, co můžeme, event. vezmeme vždy na notu kratičký pedál a dáme ji zněle, jen abychom naznačili, že je dlouhá. (Hrát zde celé takty s pedálem by setřelo vtip.) V taktu 90 je v levé možná omyl, místo *e* má být *es* - ale ani *e* nelze zcela odmítnout¹⁰. Stejně tak s držením not chováme i v t. 92-95 – tam je situace lehčí v tom, že pravá nestaccatuje, pedálová pomoc je tak přirozenější, nemluvě o místech, kde máme v levé „legatový“ skok. Pak nás čekají ještě „nástražné“ takty 98-101



- na odtahy pod a nad upoutanými prsty si musíme zvyknout, v t. 99 máme synchronní odsaz, kde to nečekáme (a čtvrtku v pravé i levé bychom neměli předčasně pustit), kdežto v t. 101 máme běžný odsaz v polovině taktu, zato musíme s chutí skočit na následný akcent (a vzápětí na dva další, označené *fz*, ve 102. taktu), jinak neprozní. Krátké ritenuto bez zeslabení – a plynule naváže poslední úsek, *Allegretto* („Nezůstanu s vámi, na vojnu se dám“ – v úplnosti a velmi věrně ocitovaný zpěv Jeníka¹¹, II. dějství, 7. výstup):



První čtyřtaktí máme bez teček, můžeme i pedalizovat (ale členění by mělo být slyšitelné, ne pedálem vázat, druhé čtyřtaktí je v *p* a se staccaty na vrchních osminách (spodní osminy a čtvrtky zůstaly, jak byly. Sugestivní je mezivěta od 112. taktu,



i další takty jednoznačně imitují vojenský pochod (pedalizujeme proto spíš střídmě, aby byly dobře slyšet pauzy) a vše se tu dobře hraje. Nečekaný akord máme ve 123. taktu, i na rytmus levé pozor:



Znovu se vrátí e-moll melodie, délku not máme dobře naznačenou (trochu jinak než poprvé). Do taktů 138-145 se můžeme pořádně opřít, i tempo trochu zatěžkat:



V triole taktu 144 si vychutnejme i postup uvnitř pravé ruky – a účinnější asi bude tato triola bez pedálu, jen zatěžkaná. Poněkud nečekaně a přitaženě za vlasy nastoupí durové *Maestoso* (t.146-147)¹²,



kde jak vidno, musíme ve druhém z taktů levou opravdu útočně „vypalcovat“, jinak se tóny neozvou (budou se srážet s tóny pravé). Druhá možnost samozřejmě je přenést zde pravou o oktávu výše, třeba to Dvořák (nebo vydavatel) jen opomenul. A maestoso už zůstane i v návratu čtyřdobého taktu – nejprve jako dvoutaktové *tranquillo* a pak se během jediného taktu vzepne na subdominantě do tóniky ve *ff*, v níž v kombinaci tremol a akordů slavnostně končí.

Motivy působí překvapivě dost svěže. Pokud nebudeme leccos zbytečně problematizovat, nebudou se nám většinou ani špatně hrát, byť náš part bude znít téměř stále spíš jako sound a styl klavírního výťahu. Těžko samozřejmě zazní z koncertního pódia, pokud snad nebudeme dělat večer obdobných směsí či transkripcí, pochopitelně tu občas probleskuje (především stylizační) nezkušenost a naivita... Ale ostudu začínajícímu skladateli nedělají.

¹ Viz pozn. 3 v úvodní stati oddílu 4.2.9 *Rarity* a *dubiosa*. Rovněž tak je neprokázaná domnělá časová lokalizace skladeb *Polka B-dur* (B 114) a *Galop E-dur* (B 119) do počátku 60. let, ve skutečnosti možná o 20 let mladších – viz poznámky u příslušných skladeb.

² Kritické vydání obou verzí libreta opery připravil Jarmil Burghauser v r. 1957 pro SNKLHU Praha a je velmi cenným zdrojem informací o této opeře ve sférách literárních i hudebních.

³ Fond Umělecké besedy, literární odbor. Původní partitura druhého dějství nalezena nebyla.

⁴ Informace v Burghauserově katalogu o přípravě vydání se bohužel nenaplnila – klavírní výťah 1. verze je stále dostupný pouze v hudebním archívu Národního divadla v Praze.

⁵ Tento Dvořákův údaj není zcela přesný. V opeře máme na tomto místě nejprve melodicky prakticky totožný zpěv Lidušky „Hle tu jsem, milence čekám“ (18 taktů), pak zopakování šestitaktové předehry a až poté jde zpěv „Co žežulko...“. Celý tento úsek se prakticky doslova shoduje s prvními 40 takty klavírních *Motivů*.

⁶ Viz Burghauserův katalog, č. B 21a.

⁷ Dvořák zde poněkud mechanicky jako staccata přepsal pizzicata z partitury a při opakování staccata doprovázejících dřevěných dechových nástrojů, téměř důsledně.

⁸ Zde se Dvořák (na rozdíl od jiných citací zpěvů v této verzi) nechrání zpěvního partu, ale orchestrálního doprovodu – v prvních 13 taktech doslova, t. 14 není v originále augmentován, ale jinak až k t. 19 opět shoda, závěr je upraven. Takto Dvořák občas pracuje i v *Potpourri* z 2. verze opery.

⁹ Ve 2. verzi opery tento zpěv nikde není. Dvořák cituje celý zpěv (26 taktů) – prvních 17 taktů věrně podle melodie (jen s občasným přidáním ornamentálních doher, zčásti převzatých z orchestru, na konci některých taktů), pak spíš cituje orch. part, zpěv je zde jen dotvářející, až v posl. 3 taktech se k citaci zpěvního partu opět vrátí.

¹⁰ Partitura přesně tento postup v doprovodu nemá.

¹¹ Celkem 42 taktů.

¹² Odsud až do konce skladby (9 taktů) cituje Dvořák závěr II. dějství (v opeře osmitaktový, t. 152 zde Dvořák vložil). V opeře je ovšem mezi předchozím zpěvem Jeníka (viz výše) a touto dohrou ještě celý 8. výstup (46 taktů zpěvu plus 13 taktů orch.), čili přechod je přirozenější.

4.2.9.4. Potpourri¹ ze zpěvohry „Král a uhlíř“ (B 43)

Vznik: mezi 1874-před březnem 1875 Počet taktů: 400 Rkp.: Nár. knihovna Praha, 59 R 116²

První vyd.: Em. Wetzler, Praha 1875, ed. č. 485

Pramenné vydání: dtto

Zatímco *Motivy* byly složeny na první verzi opery, *Potpourri* je na verzi druhou, od základu novou, Dvořák skutečně v opeře nikde nic z 1. znění necituje. Je znát, že od té doby vyzrál, poučil se bezesporu na jiných potpourri (k notám – zejména díky bohatému příteli Karlu Bendlovi – přístup měl) a poučil se trochu i na Lisztovi, přestože přímo Liszta hrát na klavír asi nikdy neslyšel (poslední veřejné Lisztovo klavírní vystoupení v Praze bylo v r. 1846), ovšem v orchestru pod Lisztovou taktovkou několikrát hrál jako violista (1858 v orch. Cecílské jednoty – Dantovská symfonie, Ideály, Tasso, 1. a 2. klavírní koncert); též r. 1866 hrál v orch. Prozatímního divadla oratorium Sv. Alžběta (pod řízením Smetanovým). Směs začíná předehrou v C-dur, skutečné předehře se opět nerovnajíc, zato předehře k úvodnímu sboru již ano:



Triola v 5. taktu je samozřejmě trochu „přeurčena“, musíme ji zlehka, beze spěchu jednotahem „vysypat z rukávu“. Toto základní osmitaktí se opakuje v a-moll – modulačním akordem je prázdný kvintový souzvuk tóniky cílové tóniny, stejně tak přejde i do D-dur, zde ovšem ze dvou kvint nad sebou vytvoří základ dominantního nónového akordu (D^9), jenž postupným doplněním chybějících tónů a následnými rozklady zcela ovládne pole. Už tyto

prázdné souzvuky, stejně jako uvedený nónový akord, působí docela magicky³, nakonec dotyčný akord po mnohonásobném opakování přejde coby dominanta do G-dur s první citovanou melodií („Oddechu přejte veselé píli“ – sbor lovců z úvodu opery)⁴:



Pokud by v této celkově šestnáctitaktové periodě nebyly některé nezkušenosti, byl by to už zralý Dvořák – z velkého talentu na počátku cesty usvědčuje jen zbytečná kvinta levé v 37. taktu a trochu za vlasy přitažený závěr, tomu se dá ovšem pomoci (nenapsaným) subitem *pp*, hned zní mnohem kouzelněji. Další perioda na dominantě, zde ve funkci dílu *b*, s motivickým základem stejným, ale evolučně vzrušenější, má již zkrácené závěti⁵ a návrat dílu *a* je už jen kódou, napřed dohasínající a posléze tonickými rozloženými akordy vystoupavší až do tremola ve *ff*.⁶ Vše se zde hraje dobře. Dle autorova předpisu bez přerušení nastupuje další oddíl *Allegro assai*, ovšem mnohem přirozeněji vyzní uzavření předchozího oddílu nebo aspoň césura a malé počkání. Předchozí G-dur se tu s návazným F-dur opravdu bezprostředně napojí dobře, stejně jako v opeře:



V melodii galopovitého, nebo téměř až čardášového charakteru (sbor lovců „Když se honba dokonává“) slyšíme ve vrchním hlase klarinet, díky přírazům. Závěti by opět mohlo být

vynalézavější. Pobočné téma je stavěno po trojtaktích, po několikerém představení v a-moll nakonec zakotví v C-dur, to už v opeře není:



Skoky na pregnantní bas se musí samozřejmě nacvičit, stejně tak vymarkované akcenty v pravé i levé. Pedál nepřeháníme, staccato v celé této části jednoznačně převažuje. Nakonec se trojtaktí (díky dělení motivu) změní na dvojtaktí a přeplyneme zpět do hlavního tématu, opět se spojením G-dur - F-dur, repríza (zde Dvořák opět doslova cituje) už je však jen zkrácená, přes terciově rozbouřené dráždivé průtahy na subdominantě a dominantě se nakonec utvrdí tónika, aby ve zpomalovaném vázání (pozor na frázování) přes F⁷, kvartsextakord Es-dur a dominantní septakord (tato šestitaktová spojka v opeře není) přeplynula do zpěvného oddílu *Andante* v Es-dur:



Jedná se o zpěv krále ze 7. výstupu I. jednání („Hle violka“) – ocitován v úplnosti, jen 9. takt je tu zčásti a 10. zcela melodicky pozměněn. Zde se naplno ukazuje jak náběh k pozdějšímu mistrovství, tak ještě některé ne zcela propracované nečekanosti (konec předvětí i závětí – 146., resp. 150. takt, stejně jako posléze místy ne zcela obratně řešená pravá a levá ve 152. taktu:



Nicméně, pokud se oddáme romantické rozevlátosti, hraje se oddíl velmi dobře (přes občasné nepohodlnosti levé ruky se přeneseme), stejně tak se i bez problémů vystaví. Zdánlivě další, rychlá část



je jen několikataktový přechod⁷ na další volnější plochu, nyní v C-dur,



svým houpavým charakterem trochu připomínající ovzduší např. slavného duetu „La ci darem la mano“ z prvního dějství Mozartova Dona Giovanniho. Zde však žádné dokreslující girlandy nemáme (je to „jen“ téměř doslova citovaná⁸ úvodní hudba k II. jednání) – spíš si tu Dvořák rád pohrává se septakordy, ovšem spíš nahodile, neorganicky, jak vidno již od pátého taktu ukázky a pak i v dalším průběhu:



Ozdoby v t. 182-183 můžeme hrát všechny jako nátryly, nebo trylek jako kvintolu a nátryl jako triolu, víc pravděpodobně nestihneme. Tento celý oddíl vůbec vyznívá kompozičně dost nepropracovaně, nepůvodně, byť zde vůbec poprvé se nám nakonec ozve hlavní melodie i v levé,



Ta však za chvíli přejde do *Allegro*, nejprve jen úvodem z rozložených souzvuků⁹



a pak už se vyloupne téma (sbor uhlířů a uhlířek „Nuž tedy dnes přejte nám ples“ – z I. dějství, výstup 9; od tohoto místa se Dvořák již operní chronologie zcela nedrží):



Takt 219 se zdá téměř nehratelný, pokud nemůžeme sextu *h-gis*¹ vzít prstokladem 12,



můžeme však tóny *h* a *d*¹ vzít relativně pohodlně do levé a vše je vyřešeno. Složitější je to v celkově „přeurčeném“ taktu 223,



kde nám levá nepomůže, ledaže by něco škrtla (celý čtyřzvuk je zde vůbec trochu nepatřičný, zbytečný) a pokud pravá nemůže hrát sextu 12, pak je pro ni nejlepší dvakrát za sebou 14 a 5. (Čtyřzvuky v levé nám nakonec mohou posloužit jako malé zatěžkáni a tím pádem menší stres pravé. Obecně, v dohrávání šestnáctinových kvartol se nesmíme nikde na konci svírat a utíkat, ani tam, kde to máme zdánlivě jednoduché, jako např. takty 229-236):



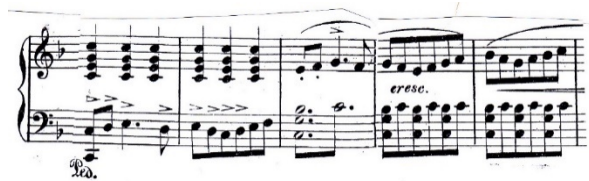
Prvních 22 taktů výše uvedeného sboru proběhlo v úplnosti, jen dohru Dvořák upravil (11 taktů zde oproti 6 taktům opery), a přes prázdný kvintový souzvuk na *a* (v opeře i zde) přecházíme v obou případech do *Tempo di Menuetto* (v opeře jen Moderato), alias ensemblové scény „Zapud’me, co srdce souží“,



harmonicky rovněž ne zcela zvládnuté. V t. 247 například máme podmanivý akord C¹¹), ovšem vzápětí rozvedený zcela „do obyčejna“ v dalších dvou taktech. Obdobná „nepřilíčná harmonická vynalézavost“ je i v závěti, potažmo v posledních taktech následujícího příkladu:



Ostatně i melodie proudí dosti nevynalézavě, místy jako by tápala – ovšem v opeře je poněkud jiná. V celém *Potpourri* totiž Dvořák velmi často zpracovává hlavně doprovodnou linku v klavíru (klavírní výtah si dělal sám), nikoli zpěv; a v tomto místě máme příklad asi nejmarkantnější. Jinak ovšem mezi operou a *Potpourri* panuje v celé této ploše (se zřetelem k výše uvedenému) téměř naprostá shoda. Druhá polovina je přece jen zajímavější – přesněji řečeno, originální není vůbec, ale účinek má vystavěný líp a netápe. Nejprve evoluce do vrcholu, kde i můžeme v pravé postupně zrychlovat,



a po dosažení vrcholu a rytmického spočinutí na něm vyrosté zdánlivě nová gradace, ale je to už vlastně kóda menuetu:



Počátek nám připomene pozdější začátek *Menuetu op. 28/I.*, ale tempo tu může už být celkově živější a pro patos zde není místa. Bas v t. 277 (pátý takt ukázky) je samozřejmě překlep, správné je *cis*, závěrečný osminový sestup, celkově osmitaktový, upomene už zcela na typického Dvořáka. Nepřerušeně se přejde do desetitaktového *Allegra* (v opeře jen *Allegretta*, ale shoda je jinak v zásadě naprostá) coby zpěvní mezihry „Dudák děvče měl“ (I. jednání, výstup 10 - Matěj a sbor),



s poněkud nečekaným rytmem v pátém a sedmém z taktů, ale vše se hraje dobře. Jen pozor na předznamenání, je zde opravdu modalita a ta zcela ovládne pole ve vložce *Allegro*. *Listesso tempo* (s podtitulem *Dudácká píseň a balet* – přesněji, jedná se o zpěv Anny, Matěje a sboru „Dudáčku náš“ coby pokračování předešlého):

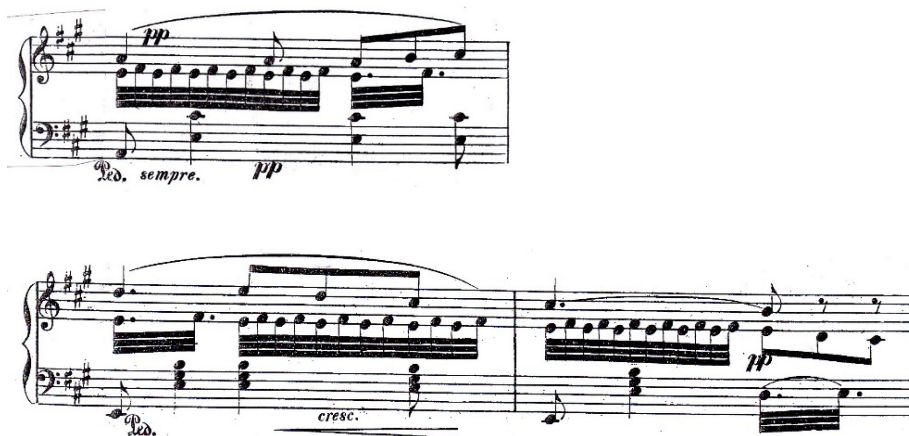


Tempo bude možná mnohému proti srsti, ale vskutku neklesněme víc než nepatrně – (na rozdíl od opery (s tempem *Allegretto scherzando*) se zde nezpívá a celá dudácká část by nám přišla nekonečně nemelodická. Takto má spíš sympatickou dráždivost a švih. Ale doopravdy

je to jen vložka (byť velká, 33taktová), téma *Allegra* (neboli předchozího zpěvu, zde „nelogicky“ nadepsaného jako *Tempo I.*) se zas vrátí. Jen tempo nepřepalme, v nastaveném závěru máme šestnáctinové rozložené dvojhmaty v pravé ruce a tam rádi uvítáme osminové ben ritmico v levé, i poddělování tu máme nátrily naznačeno:



Jinak se celé *Tempo I.*, přestože je trochu složitější než začátek *Allegra*, nacvičí při troše trpělivosti bez problémů. Konec směsi však ještě není. Po řadě stránek s absolutně shodným počtem taktů i nepřerušenou chronologií se nyní přeneseme rovnou do 2. výstupu II. dějství, do árie Lidušky „Hle, tu jsem, tu jsem, milence čekám“:



V celé této části, tempově nadepsané *Andante con moto* (shoda s operou), se Dvořák zcela inspiroval světem Lisztových tremol, tak častých v tolika jeho skladbách. A zdařile – pokud se uvolněnou vahou položíme do dechu melodie (neprotlačujeme ji!) a i palcovou stranu ruky necháme uvolněnou, neměly by být problémy. Samozřejmě, vše v pravé neuvážeme, jde hlavně o to nezačít se svírat jak na místa s obtížným vázáním melodie, tak tam, kde přechody v tremolech nejsou úplně hladké. (Některé příklady: t. 360 - plynulost mezi *fis*¹ a *dis*¹; t. 366 – nónu buď rozložme, nebo v ten moment vynechme *e*¹; t. 370 – obzvláštní pozor na svírání atd. U taktů 369, 372 a 377 jsou sporné obloučky, běžně čtené jako ligatury. Logické zde

příliš nejsou, ale klavírní výtah opery nám tu příliš nepomůže, neboť v celé této ploše Dvořák nejvíc v melodických i doprovodných detailech modifikoval (byť v hrubých rysech se árie s tímto klavírním zněním shoduje)¹⁰. V taktu 369 ve zpěvní lince ligatura není, v t. 372 vodítko prakticky nemáme – ve zpěvu je osminový pohyb, v klavírním výtahu *fis*² držené na celý takt. T. 377 už patří do hodně upraveného závěru, v analogickém místě se poslední osmina vždy zpívá, ovšem na jiném tónu. (Rukopis *Potpourri* je tu s tištěným vydáním naprosto shodný.) Viz příklady uvedených taktů:



(t.369)



(t.372)



(t.377)

Tremola důsledně prostupují celý oddíl včetně dohry¹¹ – a pak už jen stručná závěrečná evoluce, vystavěná na stejném motivku jako spojovací oddíl v taktech 157-163 (a paradoxně s předznamenáním jako do D-dur, ač je celá v A-dur)



a na závěr zatěžkání a konec,



pravděpodobně účinnější se zrychlením posledních šesti taktů.

Tolik tištěné vydání – rukopis má ještě 74taktové pokračování (z toho 1 takt škrtnut), vystavěné z materiálu poslední plochy *Allegro* (tj. takty 382-400), ale nyní *Allegretto* a již skutečně v D-dur. Snad myslel Dvořák předchozí A-dur plochu jako modulační (původně zde totiž 3 křížky měl, ale *gis* pak škrtnl) – leč tento záměr ne zcela vyzněl. Nevytištěný dovětek neuráží, ale je docela již zbytečný – možná jej Dvořák proto sám vyškrtnl, možná po dohodě s nakladatelem a již reálie neopravil, možná provedl úpravu nakladatel sám a začínající Dvořák to přijal. Trochu záhada na závěr.

Operním potpourri, tak oblíbeným v 19. a ještě zač. 20. století, už asi definitivně odzvonila doba. I vrcholné operní směsi Lisztovy se objevují na koncertech zřídka, snad s výjimkou mozartovských „*Réminiscences de Don Juan*“. Transkripce obecně (ať už písní, árií, předeher, komorních či orchestrálních děl) se dnes na koncertech berou spíš jen jako kuriozita, mnohdy až nežádoucí (výjimky jen výjimečně, např. „*Rigoletto:paraphrase de Concert*“ opět od Liszta), třebaže v poslední době, z důvodu přesycenosti stále stejnou dramaturgií, se zčásti křísí opět k životu. S Lisztem zde samozřejmě Dvořáka (přes občasné názvuky i přes snahu „nebýt poután operou“, inspiraci partem a stylizací klavírního doprovodu tu má téměř všude evidentně primární) srovnávat nemůžeme (vyrovnal se mu jinde a jinak). Ovšem pokud by někdo k výše uvedenému *Potpourri* přistoupil se stejným entusiasmem a zodpovědností jako k Lisztovým skladbám tohoto druhu a současně s obdivem a vcítěním se do všeho, čeho Dvořák později dosáhl (a „odpustil“ mu, že zde v řadě klavíristických i kompozičních aspektů přece jen ještě trochu tápe)¹², pak by se skladba možná na pódiu hrát i mohla.

¹ V tištěném vydání je na titulní straně napsáno *Směs z opery*, kdežto nad notami je uvedeno *Potpourri ze zpěvohry*. Rukopis obsahuje na titulní straně nejprve německý text s označením *Potpouri*, posléze český text s označením *Směs*. Nad notami pak už Dvořák uvedl jen *Potpouri*, bez dalšího upřesnění. Burghauserův katalog uvádí v češtině název *Směs*.

² Rukopis opery (druhého znění) je v MČH pod čísly 1373 (1. a 2. dějství), a 1378 (3. dějství). Toto znění opery má op. 14, u klavírní směsi Dvořák žádný opus neuvádí.

³ Prvních 22 taktů se zcela shoduje s operou, dalších 11 (v opeře 12) taktů se už liší, byť princip *D*⁹ v obou případech zůstává.

⁴ Na rozdíl od předchozích *Motivů* zde bohužel nejsou názvy zpěvů – s jedinou, v rkp. se dvěma výjimkami – nijak v notách označeny.

⁵ Je to ve skutečnosti již zpěvní závěr sboru – v opeře celkově 107taktového, zde posledních 19 taktů, předejru a dohru nepočítaje.

⁶ Tato dohra je ocitována beze změny, jen zcela poslední takt je v tomto potpourri zopakován.

⁷ S citací prvních dvou taktů jedné z ústředních Jeníkových árií „Nezůstanu s vámi, na vojnu se dám“ – postupně na akordech *B-dur*, *D*⁷, *G*⁷.

⁸ Prvních 22 taktů je naprostá shoda, pouze v opeře Dvořák počíná ještě dvoutaktovou předejrou. Závěr této plochy a následnou přestylizaci (viz t. 194 a d.) si tu Dvořák již dopravil.

⁹ Tento spojovací 10taktový oddíl Dvořák v opeře nikde nemá.

¹⁰ V opeře je celá árie o 41 taktů delší.

¹¹ Stejně jako „předejry“ (být trochu upravené) na začátku celé směsi.

¹² Včetně délky – skladba má (v tištěné verzi) 400 taktů, oproti 154 taktům předchozích *Motivů*.

4.2.9.5 Ecossaisen (Skotské tance) II. série (B 406)

Vznik: 7.5. 1880 (1. část) + 6. 6. 1880 (2. část) Počet taktů: 196 (121+75) Rkp.: MČH
1600

První vyd.: SNKLHU Praha 1960, ed. č. 2907 (*Mazurky*)¹

Pramenné vydání: dtto

Druhou řadu Skotských tanců Dvořák opravdu spíš jen naskicoval, ještě o dost víc než tance v op. 41 – byť rukopis zde má značně úhledný². Ač první strana budí dojem vypracovanosti, postupně přibývají škrty i místa spíše naznačená. Celý úvodní díl (D-dur) e v podstatě shoduje s úvodní dílem *Mazurky D-dur*, do op. 56 nakonec nepojaté (viz rozbor na str. 265):



Pozor na závěrečné akordy v 1.-2. taktu – snadno se přehlédnou všechny posuvky, snadno bychom končili „obyčejným“ durovým akordem. Jinak skladba pokračuje dle stejného půdorysu jako zmíněná mazurka, pouze od t. 25 není repetice 4taktová, nýbrž osmitaktová, se značně nepohodlně psanou levou v t. 29-32:



Rovněž u následného dovětku (od t. 33 dále) není opakování vypsáno 2x (jak bylo u *Mazurky*), ale 4x a je trochu skladebně jednodušší. Bez realizace repetice je tak tento úvodní oddíl o 12 taktů delší, než u *Mazurky*, ač stavba je jinak zcela shodná.

Následuje osmitaktový d-moll oddíl, který uvozuje Dvořák číslem 3) – číslo 1) a 2) ovšem nikde neuvedl:



Zde poprvé nemáme příbuznost s výše uvedenou mazurkou, ovšem v dalším oddílu (repetovaných 8 taktech v B-dur) už zase ano:



Plynulé osmitaktové pokračování *Mazurky IV* se ozve i v nastoupivším oddíle 4), jenž zde jako celek vyznívá skoro přirozeněji,



i jeho zopakování, kde ke konci motivůk převezme levá ruka coby dovětek:



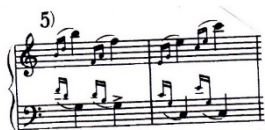
Po tomto místě teprve podobnost s výše uvedenou *Mazurkou D-dur* definitivně končí. Nastoupí osmitaktí, jež svým chodem a hlavně stylizací značně upomene na *Polku E-dur*, vzniklou o 20 let dříve:



Jako ve zmíněné polce, i zde je ještě více dobré si opravdu bez stresů odsazovat před nátryly, abychom se mezi černé klávesy dostali a vše pobrali. Nátryly tu znějí mnohem pregnančněji, přirozeněji před dobou, mezi 2.-3. osminou opravdu není kam spěchat. Pozor na 105. takt – původní akord Dvořák škrtl, nové řešení nezní moc přirozeně:



Následuje Dvořákem označený oddíl 5)³, téměř zcela totožný se střední částí skladbičky *Presto Es-dur* (B 407/III, viz rozbor na str. 268)



a posléze dosti nevynalézavé osmitaktí:



Zde tento zlomek skladby končí – ovšem bezprostředně za ním ve stejném vydání i v rukopise navazuje další, datovaný 6. 6. 1880, jenž by mohl mít s předchozím souvislost. Možná toto nevyloučil ani samotný dr. Burghauser (editor vydání), přestože toto nikde nedeklaruje (ale proč by pak tento nijak titulem neoznačený fragment zde publikoval?). K uvedené hypotéze svádí i skutečnost, že tento druhý úryvek začíná stejným tónem, jímž končí první (byť tónina je jiná):



Nevadí příliš ani skutečnost, že zde na začátku máme výjimečně 2x trojtaktí, nikoliv čtyřtaktí – ostatně celý tento úvodní úsek druhého úryvku, až k taktu 22,⁴ je i dál spíš spojovací, podtematický:



Pozor na čtení, tyto úvodní takty ještě nejsou unisono, to nastoupí až v taktech dalších. V „nelogickém“ taktu 10 si nadbytečné tóny v levé jednoduše vyškrtnáme, nemají žádný racionální důvod, naopak nóna v pravé v taktu 11, ač by tu možná zněla docela hezky „dominantně“, je pouhým překlepem, rukopis má oktávu c^1 - c^2 :



Teprve od 23. taktu nastoupí zase rázné téma,



aby se za dalších 8 taktů objevilo v subtilnějším, přestylizovaném tvaru,



transformovaně využitým jako střední díl *Mazurky h-moll op. 56 č. 6*. Původní tvar tématu se pak od t. 39 vrátí coby spojovací oddíl (v t. 40 a 42 máme v levé nyní o osminu více – buď sjednotíme rytmus s takty 24 a 26, ale spíš to vypadá dle společného trámce na triolu) a následuje zdánlivé zakončení skladby, kde máme nejprve sestup



a posléze zas vzestup, i tempo může být postupně pádivější k vystupňování efektu. Původní tempo se však ještě vrátí – autor zde oddělil závěr „otázkami“,



jež se ještě několikrát opakují, tempo naopak dohasíná, až nakonec skladba v nezměněné sazbě zakotví na tónice Es-dur a trojím vydechnutím v *ppp* končí.

Skladbu *Ecossaisen II.* (pokud ji tedy přijmeme jako dokončenou) sotva bude někdo ze sólových klavíristů studovat – je příliš nepůvodní, i stylizačně občas není dopracovaná. Podruhé do stejné řeky Dvořák nevstoupil a zdá se, že to dobře věděl. Možná by však byla pro klavíristy o dost zajímavější, kdyby i ona byla k dispozici ve čtyřruční verzi – ve dvou by se hrála mnohem lépe, dobře by zněla a mohla by dvojici hráčů bavit. Nebo by aspoň taková úprava měla být dostupná, aby si ji potenciální zájemci mohli vyzkoušet – a pak se rozhodli.

Připomeňme ještě, že když Dvořák začal psát v Americe *Humoresky*, původně je chtěl nazvat „Nové skotské tance“ – ale to už se opravdu týká světa zcela jiného (byť původní záměr a zrod témat některých humoresek neprobíhal zrovna cestou přímočarou). O tom všem jsme ale již hovořili v rozboru celého cyklu *op. 101*.

¹ Tzv. „diplomatické“ vydání, tj. včetně uvedení všech škrtnů a bez editorských zásahů.

² Tento úkaz není u Dvořáka ojedinělý – viz například *Moderato A-dur* (B 116).

³ Další čísla už Dvořák opět neznačil.

⁴ Takty tohoto fragmentu jsou ve vydání číslovány samostatně.

4.2.9.6 Téma¹ (B 303)

Vznik: 1891

Počet taktů: 16

Rkp.: nezvěstný²

První vyd.: Fr. A. Urbánek, Praha 1894, ed. č. 867 (*Hudební album* č. 3 – str. 91)³

Pramenné vyd.: dtto

Následující skladba někdy ani nebývá mezi Dvořákovy skladby zařazována – i Jarmil Burghauser ji ve svém katalogu řadí do zvláštní skupiny II. Seznam prací studijního rázu⁴. Částečně právem. Dvořák dal kdysi toto téma svým žákům na pražské konzervatoři, aby na ně zkomponovali variace, a dochovalo se jedině díky tiskovému vydání skladby Oskara

Nedbala *Variace na thema Dra Ant. Dvořáka op. 1* (viz výše)⁵. Dlouhá léta se tak jen uhadovalo, zda toto téma převzal Nedbal včetně veškeré harmonizace a stylizace, nebo zda Dvořák přinesl jen melodii a zbytek už byl víceméně samostatným dílem každého žáka⁶. (Velké, až nepohodlné rozpětí, včetně velkých skoků, se vyskytuje v dotyčných Nedbalových variacích na mnoha místech – to ale samozřejmě nebyl důkaz, Dvořák mívá obdobná místa leckde také.) Celé téma tvoří dvoudílnou 16taktovou formu, ovšem s náznakem třídílnosti v podobě jen lehce pozměněného návratu závěru 1. dílu.



Prostý charakter melodie, vzdáleně připomínající slovenskou lidovou „Ešte si ja pohár vína vypijem“, je zpočátku i dosti prostě stylizován, s čímž konvenuje označení *semplice*. V 7. - 8. taktu poněkud narušuje jednoduchost rozšiřující se rozpětí – ve druhém z těchto taktů doporučuji v pravé na 1. dobu (pokud nechceme arpeggiovat) prstoklad 125 a 2. prst bezhlučně vyměnit za třetí, nebo jej na *a*¹ nechat sklouznout, což ale není zvukově tak spolehlivé. (V 7. taktu hrajeme osminy v levé buď všechny palcem, nebo je můžeme i vázat a *A* dole pustit – pedál v této dynamice těžko něco rozmaže, pokud bude vrchní hlas právě kvalitně zpívat.)

Druhá polovina tématu je stylizována již komplikovaněji. Nóny v levé (10. a 12. takt) se dají vyřešit obdobně jako v 7. taktu, šestnáctiny samozřejmě nesmíme hrát toporně nebo přímo tlouci, je to jen dobarvení doprovodu. Šestnáctinové *f*¹ v 10. taktu přirozeně patří až nad

poslední šestnáctinu v levé, jedná se o chybu tisku. Nejvíce nástrah nás čeká opět v závěru. Prakticky nikdo se asi nevyhne rozložení duodecimy *E-b* v levé, leckdo si asi bude muset rozložit i následnou undecimu v pravé, příp. i akord 1. doby závěrečného taktu, totožný se závěrečným akordem v prvním dílu skladby. Zde už přímo doporučuji vzít *b'* 2. prstem a posléze vyměnit – skladba není rychlá, času máme dost a je tak mnohem menší riziko, že bychom se a priori sevřeli a akord neprozněl. Jinak platí obdobné principy jako v 7. – 8. taktu, jen pedál zde samozřejmě měníme častěji – přinejmenším podle basu, nebo přímo po osminách. Repetice – dle autora disertace - se zde mohou a nemusí dodržovat, nejúčinnější asi bude zopakovat jen druhou, ne v úplně stejné dynamice.

Pokud odbouráme výše uvedené nástrahy a dokážeme je i žákovi citlivě vysvětlit, pak tato drobnost není vůbec těžká a mohla by být studována i na hudebních školách – melodicky je vděčná a značně připomíná svět Schumannova Alba pro mládež op. 68. Protože takových drobných skladeb nemáme od Dvořáka moc, je škoda, že se toto *Téma* doslova „utopilo“ – jako samostatná skladba nevyšlo nikdy.

Teprve při sestavování katalogu skladeb Josefa Suka (*Josef Suk – Tematický katalog skladeb, sest. Zdeněk Nouza a Miroslav Nový, Praha : Ed. Bärenreiter, 2005, ISBN 80-86385-30-2*) byl objeven fragment variací Josefa Suka na toto téma⁷, s poznámkou editorů „Dvořák napsal na tabuli ve třídě toto téma samozřejmě pouze v jednohlase“. Klavírní znění J. Suka se poněkud liší od skladby Nedbalovy (6. takt i melodicky), na závěr si tedy uveďme (snad melodicky autentické) téma Dvořákové, jak bylo zapsáno a „zaranžováno“ Sukem:



¹ Burghauser v katalogu uvádí tuto skladbu jako *Thema k variacím Oskara Nedbala*, což zcela přesné není – byť se díky Nedbalově skladbě zachovalo.

² Týká se Dvořákova tématu i Nedbalových variací.

³ Redaktorem těchto *Hudebních alb* byl Zdeněk Fibich.

⁴ Je zde dále jen nezvěstná *Polka* (vůbec první Dvořákův pokus o orch. skladbu), úlohy z harmonie a varhanní preludia a fugy.

⁵ Variace byly ještě před vydáním *Poctěny cenou M. Kalašové českou Akademií*, jak stojí v záhlaví skladby, Dvořákovi jsou i věnovány, což je zde rovněž uvedeno. Premiérovány byly 13. 5. 1891 na koncertě posluchačů konzervatoře v podání studentky Adolfiny Königové.

⁶ O event. variacích ostatních žáků nebylo nic vypátráno.

⁷ Dle knihy J. Berkovce *Josef Suk* (Praha : SNKLHU, 1956 – str. 39) a výše uvedeného katalogu (str. 405) Sukovi práce na variacích nešla a Dvořák jej posléze tohoto úkolu zprostil a pověřil jej jiným. Dle dochovaného rukopisu (České muzeum hudby Praha, S 184/775) napsal přitom Suk *Variace* skoro celé (celkem 6 variací), ovšem 1. variací celou škrtl (znatelně velká podoba s 1. variací Nedbalovou), stejně tak napsal zcela novou 5. variací (první verze byla mnohem jednodušší) a 6. variací končí jen ve schematickém náčrtku, s ne zcela jasnými odkazy – zkrátka s touto kompozicí spokojen nebyl.

4.2.9.7 Dvořákem zapsané skladby neznámého skladatele (Vysocká polka) (B 606)

Vznik: původní autor neznámý, Dvořák upravil pro klavír na 2 ruce 11. 6. 1902 ve Vysoké u Příbrami

Počet taktů: 45 (vč. da capo 62)

Rkp.: MČH 1696

První vyd.: nevydáno

Polkou svoji „klavírní kariéru“ Dvořák začal, polkou ji i symbolicky končí – tam, kde tolik let nejraději žil, tvořil, byl oblíben a o všechno se zajímal. Tak i vyhověl prosbě pozdější druhé ženy hraběte Kounice (opět jménem Josefína), aby pro ni zapsal polku, hranou místními muzikanty jako zastaveníčko. Již možná nikdy nezjistíme původního autora ani dobu vzniku této taneční skladby – podobnost s ovzduším (údajně) první Dvořákovy kompozice nicméně až mrazí (nakonec, ani ta není z dobré poloviny Dvořákova), v tomto směru se skutečně kruh setkal se svým počátkem...

Tercie na začátku skladby jednoznačně převažují:

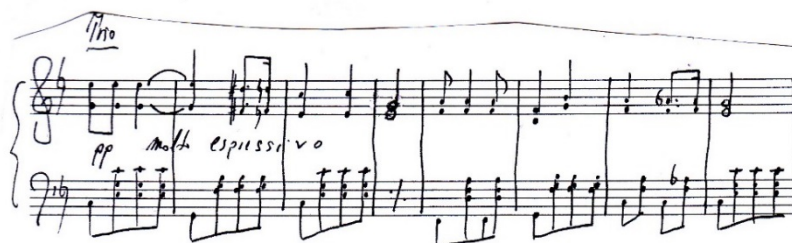


Oblouček v 1. (a analogicky pátém) taktu sahá až k třetí šestnáctině, dotáhněme ho. V 1. době 4. taktu nemusíme na spornou tercii na druhé osmině (nemá to být g^1-h^1 ?) jít legato, stačí skočit. U prvních 8 taktů je poznámka pro pravou ruku *8va ad libitum*, v této poloze skladba zní ještě svěžeji, doporučuji při opakování toto udělat. Pobočné téma začíná oktávami, byť na tercie i zde brzy přejde:



Dynamické označení na zač. 9. taktu není zcela jasné (*f* nebo *fz*? – nejspíš asi *fo*, neboli forte, jak jasněji naznačeno v t. 13), první dvojhmat v levé v 10. taktu je jasné *h-fis^1*, možná omyl, mělo být *e^1*. (Obdobně sporný je první akord v taktu předchozím – psáno jasně *fis-h-d^1*, spíš bychom hádali na D-dur, pokud ovšem zrovna v těchto dvou taktech nechtěl Dvořák dva průtahy za sebou.) Po osmitaktové periodě následuje spojovací oddíl z osminových oktáv a *Da Capo Polka* neboli návrat první repeticce a po něm *Trio*.

V triu se střídají sextové a terciové plochy:



Poněkud si zde odporuje označení *pp* a *molto espressivo* v prvních 8 taktech, pak už jde crescendo. Na zač. seconda volty (37. takt) není v zápisu zcela jasné, zda *f* nebo *p* (spíše *f*, bylo by vzhledem k crescendo logičtější). Po seconda voltě následuje přechod chromatickou terciovou příbuzností zpět na začátek tria:



V taktu 41 je vrchní e^3 psáno slaběji, ale bylo by vzhledem ke kontextu přirozenější. V tom případě samozřejmě dolní e^1 bere levá a kvůli následnému skoku doporučuji pro ni prstoklad 2-1. Jiné nástrahy zde nejsou – a přestože návrat na samý začátek polky není po zopakování tria již uveden, je (po začátku t. 37 coby logickém tonálním závěru tria) dost dobře možný a je hezké polku takto formálně zaokrouhlit (i s repeticí a vystřídáním obou poloh).

Vysocká polka je mezi ostatními Dvořákovými klavírními skladbami jen raritkou. Je hezkým dokladem Dvořákova patriotismu k místu, kde strávil nejkrásnější chvíle svého života a kde vzniklo mnoho jeho významných skladeb. Skladatelská předloha (a ani Dvořákova klavírní úprava) ničím nevybočuje z dobového průměru, ovšem (hlavně díky drobným terciím a hojnému staccatu) nenudí, hlavně v rychlejším tempu. Přesto se na pódium asi už nepřestěhuje – příliš je svázána s dobou a se zvukem venkovské kapely¹.

¹ Za zmínku stojí, že *Vysockou polku* obdobné geneze má i Josef Suk – dokonce s poznámkou „Vysocká polka, kterou před 30ti lety často muzikanti hrávali mistru Dvořákovi. (Autor neznámý) Dle paměti k obveselení manžel Foustkovým na památku napsal Josef Suk.“ (Rkp. je uložen v Českém muzeu hudby v Praze pod sign. S 184/1362.) Tato polka však s melodií, kterou zapsal Dvořák, nemá nic společného – u Suka jde o polku příbramského učitele a muzikanta (z Pičína u Příbrami) Emanuela Kubáta (1830-1922) *Dudáček*, kterou Suk v r. 1928 přesně po paměti zapsal (melodii i harmonii), akorát název zaměnil.

4.2.9.8. Dvořákovy klavírní skladby dokončené cizí rukou

4.2.9.8.1 Silhouette Fis-dur (pův. č. VII) (viz B 98)

Vznik: ?

Počet taktů: 49 (dokonč. verze 51)

Rkp.: MČH 1596

První vyd.: SNKLHU Praha 1955, ed. č. H 1763 (fragment)¹

Pramenné vyd.: dtto

Silhouetty původně značené jako č. I a III zde zvlášť nerozebíráme, protože jsou jen prvními verzemi mnohem šťastněji dotažených definitivních č. 1, 11 a 12. O *Silhouettě VII*², přestože na rozdíl od dvou předchozích nebyla zcela dokončena, by však bylo škoda se nezmínit. Tematicky se žádné předchozí silhouetty ani symfonii nepodobá – zato pracuje s tématem, které bylo (původně?) použito v jedné z prvních úspěšných Dvořákových skladeb, orchestrálním nokturnu *Májová noc* (B 31/2)³ z r. 1872⁴ a pak v r. 1894 ve změněném rytmu jako pobočné téma klavírní *Humoresky F-dur op. 101 č. 4*⁵.

Klavír je v celé této silhouettě stylizován velmi bohatě a účinně. Už první takty, třebaže v relativně nevelkém tónovém rozsahu, začnou vydechovat specifickou vůni:



Je lepší se této vůni hned poddat a vychutnávat si (i s pomocí pedálu) svět barev, než chápat tyto úvodní takty jako hrací hodiny. Na několikavrstevný rytmus je samozřejmě zapotřebí nejprve si zvyknout. Specifický záblesk barvy vždy dodá synkopický akcent na *cis*², pro klavír je snadno přehlédnutelná ligatura u tohoto tónu (trochu zbytečná, skladba by zněla ještě čarovněji bez ní). „Impresionismus“ skladby se poprvé rozkošatí od 7. taktu (v b-moll, necht' nás neplete předznamenání)⁶:



Začnou se objevovat podmanivé harmonické spoje i septakordy (*Cdim*⁷ na konci 8. taktu a v 10. taktu, paralelismus *b-moll* – *as-moll* v konci 10. taktu, *Des*⁹ v 11. taktu a zejm. 12. taktu aj.). V 10. taktu se vyplatí převzít poslední tón sextoly do pravé ruky (dělit můžeme do rukou samozřejmě i jinde a jinak, event.. i levou přehodit), následný bas dát dlouze a celé podmanivé arpeggio nechat v posluchačích doznít. Skladba se po této modulaci navrácí do titulní tóniny (až do konce enharmonicky proměněné v *Ges-dur*)



a po bezstarostně plynoucích 4 taktech přemoduluje se stejným tématem během dvou taktů o velkou sekundu níže (oblíbený Dvořákův krok) do *Fes-dur* (!):



Mollovou změnu harmonie při modulaci je třeba zdůraznit (včetně dynamiky), stejně tak vlastní modulační přechod. Tyto dva takty opravdu nespěchají – navíc, pokud tento přechod opravdu neprocítíme v pianu, nevyzní tu zcela přirozeně (ze stejného důvodu je dobré i poněkud zněleji zahrát úplně posední *ces* v basu. Plocha *Fes-dur* pak již plyne bez modulací. Impresionismus však neskončil – naopak, od dočasné tóniky *fes* se rozběhne přes *Des*⁹ a *Des*¹¹ do *Asdim*⁷,



stejný chod se zbarví mnohem světleji díky přenosu levé o oktávu výš, zatímco pravá zůstala, a posléze tóninovým skokem nastoupí stoupavé dělení motivu



neboli přes akordy *Des^{9b}*, *Esmi⁷*, znovu *Des^{9b}*, *Ges-dur*, *Asdim* a *Des⁷*, navíc ještě skoro stále obohacené vloženými tóny, nakonec vyústí v poslední zopakování tématu. V celém tomto impresionistickém úseku je třeba velmi pečlivě přecházet posuvky, někde i klíče (snadno se chybí) a v levé ruce si najít co nejpohodlnější a nejméně rušivý prstoklad, hlavně moment překládání prstů přes palec. Poslední návrat tématu už je méně pohodlný:

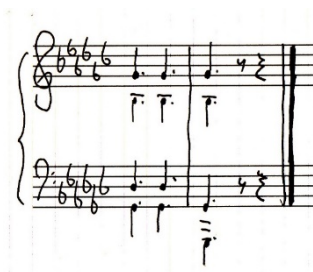


Rozšuměnost impresionismu zmizela – a pokud by zde zase nebyly synkopy, jež dávají vyniknout i motivkům vyrostlým z nich, nastoupilo by náhle konstruktivní racio. Takto si aspoň tyto záblesky musíme pečlivě vypracovat a též si rozhodnout, zda budeme vynášet jen nejbližší notu (resp. dvojici not) po synkopě nebo budeme ctít protihlas vždy až do nejbližší pauzy. Obloučky ve vrchním hlasu se snažme vždy dotahovat, jak psáno, decimy v t. 38 si dle potřeby rozložíme (spíše rychleji, byť plasticky), zbytek pomůže pedál. Každopádně, zde už máme oblast klidu, i v následujících taktech, kde již velké rozpětí (i synkopace) velice rychle mizí. Po dvou v zásadě tonických taktech nastoupí ještě nečekané vybočení ve 46.-49. taktu (dvojitě b samozřejmě platí i pro notu po příraze, je jen nedopsáno),



ale to již zavání trochu spekulací – jako by Dvořák náhle (v celé této ploše) příliš nevěděl, co psát, a spíše konstruoval. Možná i sám cítil, že zde trochu uvázl, a skladbou se už dále nezabýval, téma využil několikrát jinde. Celý průběh skladby a její nálada jsou však tak

podmanivé, že by bylo škoda, kdyby ji posluchači nikdy na pódiu neslyšeli, alespoň jako podivuhodný přídavek. Stačí totiž pouze připsat dva prosté takty s tónikou (celkové modernosti této skladby sluší i „zfrýgičtělý“ akord na konci 49. taktu) – a z nedokončené skladby se stane dokončená.⁷



A toto je (i v pramenném vydání) definitivní konec *Silhouett*. Jsou to skutečné „otisky“, obrysy něčeho vzdáleného, něčeho již dávného, skutečné siluety. I proto jak název, tak opusové číslo nakonec odpovídá skutečnosti, byť správnou datací a chronologií všeho se už asi nikdy nedovíme. Je to velmi zdařilý „bilanční“ cyklus a vůbec první dvouruční klavírní cyklus Dvořáka, po kterém brzy měly následovat další, prakticky až do doby, dokud nepřestal pro klavír psát. Je to cyklus úspěšný, nejen jednotlivostmi, ale docela často jej můžeme zaslechnout i jako komplet, mnohem více než ostatní cykly. A v rámci uvádění kompletu se pak samo nabízí uvést i tuto „silhouettu navíc“, i s patřičným komentářem, jako přídavek.

¹ Dokončená verze této silhouetty nevyšla.

² Takto označena v rukopise i v pramenném vydání.

³ Tato skladba se dochovala jen v hlasech smyčcových nástrojů – dle zanášek v partech jsou zde ještě z nástrojů uvedeny *Clarinetti* (*Clarinetti Solo*), *Fagott*, *Corno Solo*, *Flauti*. Má celkem 244 taktů (v 6/8 rytmu) a citované téma tu začíná v t. 14 – zatímco Humoreska op. 101 č. 4 cituje jen první 3 a první notu 4. taktu tématu (tj. takty 14-17, ovšem v 2/4 rytmu), silhouetta zachovává metrum 6/8 a jejích prvních 5 taktů (náznakově i šestý takt, ale na rozdíl od nokturna má třiosminovou figuraci již v první polovině taktu) se shoduje s nokturnovými takty 14-18 + druhou polovinou taktu 21 (v nokturnu ovšem nekončícího na tónice). V „závěru“ silhouetty (od t. 38) dokonce máme shodu se 14.-18. a 20. taktem nokturna a melodický obrys dalšího taktu silhouetty se shoduje s druhou půlí 21. taktu nokturna.

⁴ Premiéra tohoto nokturna se konala 30. 3. 1873 na Žofíně a měla nanejvýš pochvalné ohlasy. Např. Hudební listy, roč. IV, č. 14 – str. 111: „Práce tato je z oněch posud předvedených děl komponistových nejsjednocenější a nejupravenější. Svěží jednoduchost ukrývá se v bohaté polyfonii a jeví celkem nedělanou přirozenost. Konceptivní uspořádání, nálezy motivů jakož to podle subjektivního pojetí se řídící používání a míchání barev tonitých, prozrazují již rozváznějšího hudebníka, od něhož touto cestou mnoho pěkného se nadíti můžeme.“ Ještě lepší, přímo superlativní ohlas přinesl čsp. Dalibor, roč. I, č. 14 – str. 113: „Hudba instrumentální jest jeho pravým domovem: neboť mysliti tak čistě orchestrálně, v tak vznešeném stylu polyfonním není věru každému popráno. První dojem při poslouchání Dvořákova „nokturna“ byl překvapující

– jak jej jen díla první třídy a hodnoty vyvolati mohou. Cítíme, že ovívá spánky naše dech genia a podobné vniterní rozčilení pocítujeme jen tehda, když nás nový zjev v oboru krásy potká. Vystupuje tu na obzor individualita podivuhodná, ku které si domácí naše umění může gratulovati.“ Nestálo by za to, pokusit se skladbu aspoň z dochovaných materiálů spartovat?

⁵ V již trochu abstraktnější podobě můžeme toto téma slyšet i v durové mutaci 3. a 4. taktu hlavního tématu humoresky páté.

⁶ Osamocená nota pod změnou předznamenání je samozřejmě zapomenutý nonsens. (Skladba vyšla v tzv. diplomatickém vydání, tj. bez zásahů editorů.)

⁷ Přelepená 1. verze má v rukopise (za posledním „otištěným“ taktem) ještě 1 takt,



ale dál se zde už rovněž nepokračuje, ani nijak nezakončuje. Jak vidno, tónika na zač. 50. taktu nicméně skutečně byla – a notový list je z obou stran notami naprosto zaplněn, takže teoretická naděje na nález listu s pokračováním či skutečným zakončením stále trvá...

4.2.9.8.2 Legenda B-dur (viz B 117)¹

Vznik: 30. 12. 1880 Počet taktů: 36 (dokonč. verze 39) Rkp.: Národní knihovna 59 R 2156²

První vyd.: Editio Supraphon Praha 1973, ed. č. H 5406 (*Eklogy – Listky do památníku*) (fragment)

Pramenné vyd.: dtto³

Dvořák se proslavil desetidílným cyklem čtyřručních *Legend op. 59* - ovšem ještě předtím začal psát dvouruční *Legendu B-dur* pro 2 ruce, charakterem napovídající svět pozdější *Legendy b-moll op. 59 č. 10*. Do strun legendy hrál Dvořák od počátku velmi pěkně a třeba jen litovat, že ji sám nedokončil. Charakter sazby v nás hned vyvolá představu vyprávěného příběhu za doprovodu kytary či loutny, případně vyprávění při procházce, čili název skladbě opravdu přináleží. Celou skladbou se probíráme naprosto uvolněně:



a vychutnáváme všechny zvětšené akordy, kterých tu máme požehnaně. Samozřejmostí je pedál, ovšem účinnější evokaci drnkacího nástroje provede pedál tentokráte nesynkopický, resp. takový, při němž bude mít posluchač dojem odsazování akordů, třebaže bez děr, jen s neznatelnými nádechy. Pedalizujeme po půltaktech, přítomnost basů by měla být stále tušená, zejména od 5. taktu (ostinato hlubokého *Es₁*). Před fermátou v půli skladby samozřejmě vážeme podle obloučků a pokud sytě vezmeme F-dur s hlubokým basem a zbytek necháme vyrůst jako z oparu, nemusíme během dotyčného taktu ani měnit pedál – v dalším už samozřejmě měnit musíme, podle chodu levé ruky a všechny upoutané tóny se snažíme co nejdéle udržet. (Koruna pod nejhlubší notou *F* levé ruky se samozřejmě týká celé délky taktu, nezastavujeme se. Naopak zastavení na konci taktu bude relativně dlouhé.)



První čtyři takty druhé poloviny legendy začínají naprosto stejně – dynamické označení ze začátku skladby sice v tištěném vydání chybí, ale v rukopise *pp* bylo. Místo s původním *Es*-dur je nahrazeno tóninovým skokem na *C*-dur (t. 17 a dále), po několikataktovém utvrzení postupně modulujícím do hlavní tóniny:



Tečky samozřejmě nikde nevážeme, ale nehrajeme ani bez pedálu, pitoresknost by se sem do vyprávěcí nálady nehodila. Pedalizaci budeme mít napřed stejnou, v 19. taktu po osminách, dále spíš po čtvrtkách, až v posledních dvou taktech se přizpůsobujeme chromaticce (ve druhé polovině t. 22 a zejména 23 už nejméně dvakrát šlápnout musíme). Celá plocha narůstajících dvojhmatů (konec t. 19 a dále) by každopádně neměla znít školometsky – vyžaduje tah a opět spíše „vyrůstání z oparu“, ať již budeme crescendem pokračovat až k návratu do tóniky nebo naopak začneme postupně dynamicky spíše klesat (ani to není nelogické, návrat klidně můžeme brát jako klesající reminiscenci – a Dvořák zde žádnou dynamiku nepíše):



Je tedy na nás, zda místo v C-dur vezmeme jako dynamický vrchol skladby (a pak jej dynamicky vyhrotíme trochu víc, aby bylo z čeho ubírat) nebo dynamicky zatrůníme na B-dur vrcholu (viz poslední ukázka) a dynamika začne opadat až později. Interpretační styl se každopádně nezměnil a klesání pak pokračuje poměrně rychle, měkce, v ušlechtilých barvách (hlavně basy nesmí vypadnout):



Čekali bychom dále tóniku, ale autor provede ještě jeden tóninový skok, pokračuje ve stejném rytmu v D-dur a v posledním taktu, který se dochoval, nasadí trioly:



Možná měl na mysli začátek kontrastního středního dílu (předpis nad notami tomu nasvědčuje), ale ten bohužel již nenapsal. Nejsem skladatel a bylo mi líto, že by tak krásná, dvořákovsky jímavá skladba měla mít odepřen přístup na koncertní pódia. Snažil jsem se ji zakončit co nejpietněji, možná trochu náhle a přitaženě za vlasy, ale hrával jsem ji na svých koncertech poměrně často – a nikdo se nedivil, ani si nestěžoval. Od 36. taktu tedy skladbu hrávám takto:



Nechť se tedy líbí i vám – nebo ji dopište.

¹ Burghauser skladbě číslo v katalogu nepřidělil, ani (na rozdíl od jiných nedokončených skladeb) neuvádí její notový příklad. O skladbě se zmiňuje jen v rámci katalogového čísla B 117 (čtyřruční *Legendy op. 59*).

² Autograf, nyní v majetku Národní knihovny, byl získán dirigentem Václavem Talichem ve Švédsku. Jedná se o 3 listy, obsahující několik fragmentů dvouručních náčrtků pozdějších čtyřručních *Legend op. 59*. Legenda B-dur je na druhém z listů, přesně 1 str. (je tedy teoretická možnost, že pokračování někde bylo a ztratilo se). Odchytky od vydání: t. 12 – ve 2. osmině pr. r. je *es¹* spojeno ligaturou s následným *es¹*, tečky ve druhé polovině taktu mohou být čteny i jako čárky. V t. 13-14 na 1. době není arpeggio, na druhé ano. O *pp* na zač. 13. taktu již byla řeč, následné crescendo počíná již od 15. taktu, dál už je shoda. V 17. taktu na 2. době pravé je arpeggio – v 18. taktu ne, ale máme zde na začátku dynamiku *f*. Ve 24. taktu je sporný škrť *d²*, v rkp. spíš vypadá, že škrtnuto není.

³ Dokončená verze skladby dosud nevyšla.

4.2.9.8.3 Presto e-moll¹ (B 410)

Vznik: 1892?

Počet taktů: 53 (nedokonč. – dokonč. verze 85)

Rkp.: MČH 1619²

První vyd.: Editio Supraphon 1973, ed. č. H 5406 (*Eklogy – Lístky do památníku*) (fragment)

Pramenné vydání: dtto³

Jako by tato skladba vznikala někdy v době dalšího „klavírního vakua“, před posledním vzepětím k vrcholným cyklickým klavírním formám. (*Poetické nálady op. 85* vznikly v 1.

polovině roku 1889, *Suita A-dur op. 98* zač. roku 1894.) Skladba nemá název, označení tempa ani metronom – sotva by však nenudila v jiném tempu než velmi rychlém, proto jsem mnou odhadnuté tempo vetkl i do názvu a metronom doporučuji cca ♩=180. Ač je stylizováno velmi prostě, přesto se některé tóny ve spodním hlase právě zbytečně dublují - jak v hlavním tématu, 4x opakovaném



nebo h-moll mezihře, vložené po druhém opakování:



Palcová strana pravé musí být zkrátka stále dobře odlehčena. Ústřední motivek si raději vždy dělme na 3 doby, abychom jej nesetřeli, zbylé takty naopak dýchejme „na jednu“. Osminová plocha se hraje nejlépe, když crescendem vyběhneme nahoru (na 1. dobu ovšem musí být startovní akcent, není to zdvih) a zbytek samospádem seběhneme až do konce 5. taktu. (V případě potřeby si dáme ještě malý akcent na *c1* na zač. 4. taktu.) Pedál v celém dílu *A* užíváme jen střídme – jen aby dobarvil nebo pomohl dovázat (hlavně oblouky ve střední části). Jeho chvíle zato bude klíčová v celé středové ploše (díl *B*):



Dynamika není zcela jednoduchá, aby se vše ozvalo, navíc frázování je zde psáno docela specificky⁴ – sexty tudíž spíše nanášíme a cítíme mezi nimi souvislost podle obloučků. Přes všechno členění jde o jeden spíše vzrušeným dechem nesený plynulý tah, jak tu naznačuje i

předepsaný pedál – není hezké, když zde tempo spadne (pochopitelně ani když přehnaně chvátá). Od t. 37 je frázování již změněné, standardní, i pedálově zde spíše po dvojtaktích (jsme stále v *ppp*),



přestože zejména v dalších taktech je občas hezké a vkusné si na některé ze sext nepatrně spočinout nebo ji zvýraznit. (Levá ruka ovšem po celou dobu jen šumí.) Velkou komplikaci Dvořák přichystal v taktech 45-47:



Ruce, zejména velké, si v těchto taktech beznadějně překážejí a nezbude než alespoň ve druhé čtvrtce vzít do levé c^1 (a palec v první sextě umístit pod dlaň levé) nebo vzít do levé ruky ještě i h na 1. době. Samozřejmě, že legato musí stále vyznít co nejplynuleji, převzetí do druhé ruky nesmí být okatě slyšet.

Po čtyřech modulačních taktech se vrací začátek skladby (tentokrát kupodivu s neopakovanou notou e^2 na 2. době) – a tím fragment končí. Pokračovat da capo je naprosto logické – přesněji „Dal Segno (od 3. taktu, když první dva zde Dvořák ještě uvádí) al Φ “, což bude označení počtvrté zopakovaného posledního taktu základní, v úvodu citované 5taktové fráze (celkově 28. takt první stránky). Počtvrté už jej tedy nehrajeme a pokračujeme „e poi la Coda“, což není nic jiného než v duchu skladby mechanické opakování s přenášením trioly po taktech a zakončení dominantou a tónikou:



Protože se v této skladbě obdobně opakuje dost, je toto řešení v naprostém souladu s duchem tohoto dílka. Často jsem ještě uvažoval o nastoupení kódy dříve než po zopakování celé první stránky – ale případné vide necht' už si udělá každý sám.

Presto e-moll není, co se týká nápaditosti, ničím výjimečnou skladbou. Vypadá jako skica k slavnému houslovému *Mazurku op. 49*, ale ten vznikl dřív. A protože i melodický vzestup tématu, byť v jiné rytimizaci, je s uvedeným *Mazurkem* téměř totožný, i to může být pravděpodobný důvod, proč Dvořák tuto skladbu asi schválně nedokončil – chyběl mu jen krůček. Klavíristovi však v tomto dokončeném tvaru může dobře posloužit jako přídavek – má zběhlost a střední díl se, přes občasné interference, dá vystavět docela magicky.

¹ Název autora disertace. Burghauser uvádí název *Klavírní skladba e-moll*, v pramenném vydání skladba žádný název nemá.

² Na „titulní“ str. rukopisu je napsáno „*Ze Šumavy*“. „*Klid*“ - *arrang. pro violoncello a klavír. Antonín Dvořák*. Tato skladba ovšem s rozebíranou skladbou souvislost naprosto nemá.

³ Dokončená verze skladby dosud nevyšla.

⁴ V rkp. jsou ve 29. taktu nad pravou rukou jasné čárky, kdežto u t. 30-35 je sporné, zda čárky nebo tečky. Jinak je celá skladba přetištěna naprosto přesně.

4.3 Sumarizace získaných poznatků

4.3.1 Dvořákovy vzory a inspirace klavírní tvorbou jiných skladatelů

Obdobně jako nelze mechanicky přejímat obecnou periodizaci Dvořákova skladatelského díla při pokusu o historické utřídění jeho díla klavírního, nelze ani mechanicky aplikovat Dvořákovy skladatelské vzory uváděné při posuzování Dvořákových skladeb en gros. Velký vliv některých skladatelů proběhl u Dvořáka v době, kdy se klavírem ještě téměř nezabýval (např. Beethoven, Liszt, Wagner), jinde, přes velké proklamace a téměř adoraci skladatelského vzoru, se projevil vliv milovaného skladatele přece jen hlavně ve sférách

jiných (Schubert a písňová tvorba). Někteří významní skladatelé se věnovali takřka výhradně klavíru a do jiných sfér jsou nepřenositelní, jiní přesně naopak (Chopin – a z druhé strany samozřejmě Wagner), jiní mají u Dvořáka ohlas ve zcela jiných aspektech, pokud sledujeme vedle sebe Dvořákovu tvorbu symfonickou a klavírní. Zkrátka – Dvořákovo ovlivnění v hudbě klavírní postupuje i zde podle specifických zákonitostí, které často v ostatní tvorbě Dvořáka těžko najdeme.

Protože se Dvořák opravdu velice hlásil k Franzi Schubertovi (mj. jediný velký článek, který kdy napsal o světovém skladateli, pochází právě o něm)², podívejme se, nakolik byl v praxi tímto skladatelem ovlivněn v klavírní sféře. Schubert byl bezesporu v Čechách velmi oblíben jako téměř „marnotratně“ invenční skladatel, jenž i z minima podnětů dokázal vytěžit maximum a jehož kantabilita, intimita ve většině skladeb a romantický dech jeho výrazu české tvorbě velice konvenovaly, zejména pro domácí muzicírování – jak na samotném klavíru, tak ve spojení se zpěvem. V klavírní tvorbě se nechal Dvořák inspirovat zejména mnohočetnými sériemi Schubertových tanců – jak ve dvou *Menuetech* (resp. sériích menuetů) *op. 28*, tak ve *Skotských tancích op. 41*, často hraných též na 4 ruce. Jedná se o jednu z nejsnazších Dvořákových skladeb, z jednotlivých sérií můžeme navíc (stejně jako u Schuberta) dle libosti vybírat. Schubertem jsou bezesporu ovlivněny rovněž již trochu náročnější *Valčíky op. 54*, včetně nejslavnějšího prvního, a rovněž *Ekloga č. 2*. Tyto skladby však již nejsou určeny primárně pro domácí muzicírování, stejně jako *Klavírní koncert op. 33*, kde se Dvořák ve 2. i 3. větě dotkl nejvyšších hvězd schubertovské inspirace. Ve 2. větě velké plochy nekonečné tišiny, ve 3. větě typicky schubertovské rytmy, to vše si podává ruku se světem zralých Schubertových sonát, zejména poslední Sonáty B-dur, D. 960. Zde inspirace světem milovaného mistra dosáhla vrcholu - a celkové ovlivnění Dvořáka Schubertem je patrné z výše uvedeného článku, pokud si jej přečteme v úplnosti.

Bylo by samozřejmě též scestné tvrdit, že v žádné z Dvořákových klavírních skladeb se nevyskytuje příbuznost se světem jiného Dvořákova obecně velkého vzoru – Ludwiga van Beethovena, přestože zde vystupuje o dost méně zřetelně než ve Dvořákových raných sférách komorních a symfonických (nesmíme zapomínat, že v té době ještě Dvořák pro klavír prakticky nepsal!) a třebaže jeho vliv na klavírního Dvořáka dominantní není. Snad největší podobnost můžeme najít mezi Beethovenovými bagatelami a Dvořákovými *Silhouettami op. 8* – oba zde velmi zdařile postupují metodou „vystavět drobnou plochu exponováním jednoho, maximálně dvou nápadů při co nejmenším počtu zpracování“ (viz

Jan Dehner a jeho recenze v Hudebních rozhledech, 1971, roč. XXIV, č. 6 - str. 286). Jako typický příklad si můžeme uvést hned první *Silhouettu cis-moll* - rozbouřený, efektně zakončený úvod, naprosto stejně zopakovaný na samotný závěr, a mezitím mnohem lyričtější plocha, vystavěná repetitivní metodou, to vše připomene kompoziční styl Beethovenovy Bagately Es-dur op. 126 č. 6 (viz zmínka u příslušné skladby). Obdobné beethovenovské vzory pro tento cyklus mladého Dvořáka můžeme najít např. v Bagatelách h-moll op. 126 č. 4, g-moll op. 126 č. 2, C-dur op. 119 č. 2, As-dur op. 33 č. 7 a snad i D-dur op. 33 č. 6. V Bagatele a-moll op. 119 č. 9 má Beethoven prototyp valčíku, ne nepodobný Dvořákovu valčíkovému *opusu* 54, na Beethovena poněkud upomene i vedlejší téma v *Mazurce h-moll op. 56 č. 6*, kde od taktu 26 jako bychom se na chvíli ocitli ve světě střední části 3. věty Beethovenovy Sonáty Es-dur op. 31 č. 3. Na poučení Beethovenem nemůžeme nemyslet ani v *Tema con variazioni op. 36*. A konečně narativnost Beethovenova Koncertu č. 4 G-dur op. 58, střední věty Koncertu Es-dur op. 73 a poněkud i klavírní verze Koncertu D-dur op. 61 (zejména v prvních dvou větách) nemůže nevyvolat paralelu s myšlenkovou obsažností, sdělností a často záměrnou neefektností Dvořákova *Klavírního koncertu*.

Žádný český skladatel se rovněž nemohl zcela vyhnout vlivu Mendelssohna a neobdivovat jeho formální zběhlou i rovněž marnotratně invenční zpěvnost a účinnost pro širokou posluchačskou obec. (Například Bedřich Smetana: Lístky do památníku, Duo beze slov E-dur..., Karlu Bendlovi se svého času přímo říkalo „Bendlssohn“ a mnoho dalších.) Dvořák dvakrát použil „mendelssohnovskou“ formu písně beze slov (neboli nápodoby písně na klavíru, včetně přede hry a do hry) ve svém zralém cyklu *op. 85*, na poněkud rozdílné úrovni. Část č. 4, nazvaná „*Jarní*“, je umístěna do cyklu víceméně pro oddech, mezi téměř impresionisticky zahloubaným č. 3 a útočně mollovým č. 5, a snad právě proto zde Mendelssohnův stín není v podstatě překročen, byť není ani devalvován. Mnohem invenčnější a svůj je Dvořák v naplnění výše uvedené formy ve skladbě č. 9 „*Serenáda*“ – již přede hra a dohra se vyznačuje velkou originalitou, a vlastní průběh melodie, to je Dvořák rozezpíváný v podmanivé kantiléně, zahloubané a přitom v nepřerušném tahu plynoucí. Zde byla „mendelssohnovská“ forma naplněna zcela svébytně, možno říci nad původní vzor.

Ještě v jedné sféře se Dvořák inspiroval Mendelssohnem – v oblasti bujaré virtuozity, trochu mělčího charakteru, ale posluchačsky vděčné. Málo skladeb má Dvořák prvoplánově

virtuózních – ovšem u *Allegro molto F-dur* (B 109/3) a *Furiantu op. 42 č. 2* se mu i tato odnož klavírní hudby podařila, přestože jeho doména klavírní tvorby ležela někde jinde. A svět Mendelssohnovy virtuozity se naplno prolne též do brilance 7. variace v *op. 36*.

Naopak, po povrchu nikdy nešla Dvořákova inspirace Lisztem. Ani v symfonických básních, kde byl Liszt jedním z jeho hlavních vzorů, ani v klavírních skladbách. Dvořákovi byla pochopitelně cizí sféra omračující techniky, nikdy nepsal pro klavír virtuózní transkripce, kde Lisztovy ryze technické atributy s cílem ohromit posluchače dospěly vrcholu³. Dvořák se inspiroval především tou oblastí Lisztova klavírního díla, kde jakýkoli technický způsob sugestivního rozeznění celé klaviatury je ponořen do širokých, účinných přednesových nuancí a technika je tu jen efektivním prostředníkem v duchovní sféře, jež paralelně provázela Liszta celý život. Není asi náhodou, že tento druh Lisztových inspirací se naplno projevil ve vrcholném Dvořákově „předamerickém“ klavírním opusu, *Poetických náladách op. 85*. Již v *části 1 „Noční cesta“* najdeme typicky lisztovskou klavírní stylizaci coby předzvěst impresionismu, s využitím typicky dlouhých trylků a pro Liszta tak typického tremola. Obdobně *č. 2 „Žertem“* se inspirovalo bohatým lisztovským využitím tremola a skoků. Nejkompaktněji se však inspirace Lisztem prolula u Dvořáka do posledních dvou skladeb tohoto cyklu - v *č. 12 „U mohyly“* vedle zmíněných Lisztových Etud *č. 6 „Vision“* a místy i *č. 7 „Eroica“* též svět a styl vyložené duchovních skladeb, jako *Legendy*, *Funétilles* apod. Tento duchovní vliv nakonec u Dvořáka zcela převládá – za primární vzor mu slouží Lisztovo rozeznění klavíru do masívní orchestrální šíře a svítivosti, nikoli prvoplánová virtuoza. Ještě více okouzlen Lisztovými duchovními skladbami, jen trochu snazšími (asi na úrovni *Années de pèlerinage III.*), se zdá být Dvořák v závěrečném *č. 13 „Na Svaté Hoře“*, jedné ze dvou jediných sólových skladeb, kde Dvořák používá „souvislé malé notičky“, a jediná, kde tak činí s úmyslem zvukomalebným, nikoli primárně kadenčním.

Jediná výjimka v podobě vyložené prvoplánově virtuózní lisztovské inspirace se objeví u relativně mladého Dvořáka, v rámci *op. 36 Tema con variazioni* na místě 5. variace. Plocha celá vystavěná vyloženě virtuózně z bravurních oktáv a skoků, že by pocta či úlitba skvělému virtuosu a prvnímu interpretu Karlu ze Slavkovských, aby se mohl naplno ukázat jako virtuos? Dvořák asi sám cítil, že tady se dostal „nedvořákovsky“ daleko – možná proto (nebo z důvodu veliké obtížnosti) již po vyjití u Simrocka tuto variaci škrtl, ovšem žádná další vydání (kromě kritického) toto nevzala na vědomí, ani nezminila a dokonce ani

neuvedla značku „Vi – de“(s výjimkou dvoudílného reprintu *Antonín Dvořák: Klavírní skladby 1-2*, poprvé vyd. 1985-86). Rovněž skoro žádný z interpretů tuto variaci neškrtná, byť tempo (a tím pádem i vyznění) volí většinou spíše masívnější, „brahmsovské“ než přímo „lisztovské“.

Je pochopitelné, že snad žádný český skladatel té doby, který tvořil pro klavír, nevyhnul se ovlivnění Chopinem – nenapodobitelná melodika široké kantilény i měkké zadumané nálady, implantace tanečních rytmů i schopnost vzrušivého vystavění, to vše jak na umělecké úrovni, tak v mnoha případech současně nejen posluchačsky, ale často i hráčsky docela přístupné a přitažlivé, samozřejmě vedlo k inspiraci i v českých poměrech (zde navíc jistou roli hrála i slovanská příbuznost autora). Mnoho skladeb a skladatelů Chopina napodobovalo, velmi mnoho skladeb však nepřineslo nic nového a zaslouženě zapadlo. Svěbytný tvar na chopinovském základě se podařilo několikrát vytvořit např. Bedřichu Smetanovi (např. „Pohádka“ – č. 6 z Bagatelles et impromptus, „V saloně“ z cyklu „Sny“, některé z již téměř „netanečních“ polek, jako op. 7 č. 2 nebo op. 12 č. 1 aj.), dvě zdařile neepigonské skladby stvořil i dlouho nepůvodní Karel Bendl (Intermezzo op. 109b, Serenáda op. 109c). U Dvořáka se pochopitelný Chopinův vzor objevil u *Mazurek op. 56* – jak jsme již v rozborech uvedli, v č. 4 se objevuje (v 5.-8. taktu) skoro citace Chopinova op. 24 č. 2 C-dur, v č. 5 je znát vliv slavné Chopinovy Mazurky a-moll op. 17 č. 4, ale zde Dvořák inspiraci svěbytně rozvinul, č. 6 je podobné Chopinovu Valčíku a-moll op. 34 č. 2 a *Mazurka IV D-dur*, z cyklu nakonec vyřazená, upomene na svět Mazurky op. 17 č. 1, ovšem zde se svěbytný tvar příliš nedostavil. Většinou se však u Dvořáka česká intonace vždy nakonec prosadí a díky ní Dvořák posune původní inspirační vzor do sféry posvěcené svou osobností, nebo aspoň zajímavostí. To je vedle mazurek např. případ *Valčíků op. 54* – např. trio v č. 2, kde občas ojedinělé nešikovnosti v detailech (na 1. dobu) na věci nic nemění, inspirace je evidentní. *Valčík č. 5* upomene především po první repetici (tj. takty 17-24) na svět Chopinova Grande Valse op. 42. A do několika inspiračních zdrojů sáhl Dvořák v závěrečném č. 8 – hlavním tématem jako by bylo téma Chopinova Valčíku 34 č. 3 „v zrcadle“, zatímco trio připomene nejslavnější Chopinovu píseň „Życzenie“ a celou skladbou probíhá i rozběhaná nálada Durandova Valčíku č. 1 op. 83, jenž ovšem z chopinovského stylu evidentně také vyšel! Svěžest celku však zde leccos vyváží... V *Ekloze č. 2* se objeví jako z typicky chopinovské mazurky např. závěry taktů č. 22-23 a 27-28. A svět

Chopinových nokturen, ale i Barkaroly, se alespoň latentně odrazil i do jedné z nejgeniálnějších Dvořákových klavírních skladeb *Na starém hradě op. 85 č. 3*.⁴

Dvořák má ovšem také dvě skladby s okatě chopinovskou inspirací, do které příliš nového nepřinesl. Prvním je *Intermezzo op. 52 č. 2*, nápadně inspirované Chopinovým Nokturnem f-moll op. 55 č. 1 a hlavně 1. částí Nokturna c-moll op. 48 č. 1 (i tónina je stejná). Dvořák sice vtěsnil hlavní téma stále do 1 polohy, melodie u něj vystupuje často coby vrchní hlas širokého rozpětí akordu, což u Chopina dlouho není vůbec – o to je ovšem přednesová a kantabilní náročnost Dvořákovy skladby obtížnější a díky menší znělosti nevděčnější. (I proto, že se tato tematická práce stále opakuje a není vystřídaná ničím jiným.) Druhou téměř nerozvinutou chopinovskou inspirací, skoro na hranici plagiátu (byť harmonicky zručně zpracovanou), je jinak strhující *op. 85 č. 10 Bakchanale*, formálně i charakterem střední části téměř doslova kopírující Chopinovo Scherzo cis-moll op. 39. Navíc tempo krajních částí, v důsledku velmi brzy nastoupivší obtížnější stylizace, nemůže být tak rychlé jako u Chopina (nelze zde například skoro vůbec slučovat takty a stylizační obtížnost do značné míry limituje správné rytmičné vyznění a vtipnost či taneční odvázanost). Tato skladba je bezesporu pěkně umístěna do cyklu coby kontrast, ale nové dílo zde v podstatě nevzniklo, resp. lze na něj s jistou mírou nadsázky (i vzhledem k občas nepohodlné stylizaci) aplikovat bonmot Louise Spohra – co je zde dobré, není nové, co je nové, není dobré...

Protože Dvořák bývá často (ať už s jakýmkoli úmysly) porovnáván se Smetanou, podívejme se, jestli jím byl ovlivněn i v klavírních sférách. Smetana byl zhruba o půl generace starší (rok 1824 versus 1841), ve svém rozvoji přímo klavírním byl rodinou nadšeně podporován (byli zámožnější než Dvořákoví) a přes občasné peripetie mířil ke kariéře klavírního virtuosa. Dvořák nikoliv. Smetanovi, jako mnoha jiným skladatelům a obecně umělcům jeho generace bylo prvoplánově vštěpováno vlastenectví, buditelství, boj za českost a tomu i prakticky veškeré podřízení své tvorby – záleželo pak jen na vzdělání a invenci jednotlivých umělců, jestli jen mechanicky citovali či otrocky napodobovali nebo se v této dané linii snažili tvořit díla invenční, osobitá a posouvající vývoj dál dopředu. Dvořák žil již v době, kdy kvas revolučního roku 1848 značně odeznívá a hlavním úkolem českého umění se stává povznést je na takovou úroveň, aby bylo schopno obstát i v mezinárodním kontextu. Smetana a Dvořák sami o sobě navíc nebyli nikdy rivalové – Smetana, přestože odmítl v Prozatímním divadle první verzi Dvořákovy opery *Král a uhlíř*, provedl Dvořákovi hodně

orchestrálních skladeb⁵, a Dvořák si Smetany, po krátkém období pochopitelného rozčarování, nikdy nepřestal vážit. Skladby s inspirací vyloženě smetanovskou však vznikají u Dvořáka víceméně nahodile, bezděky. Příbuzné světu smetanovskému, i s příbuzným řešením technické problematiky, jsou *Silhouetty op. 8 č. 2* (lyrika) a hned další č. 3, snad „nejsmetanovštější“ stylizace polky. Svět smetanovské českosti zní i ve dvoustránkové *Skladbě D-dur* (B 109/1), trochu ve stylu Smetanových Lístků do památníku, a typicky smetanovská vřelost, skoro jak ze středu Vltavy, se rozezní v *Ekloze č. 2*, přesněji v taktech 89-98. Na styl Českých tanců může upomenout např. skladba *Impromptu op. 52 č. 1*, na Slavnost českých venkovanů z cyklu „Sny“, byť bez girland, zase skladba *Allegro molto* v téže tónině (g-moll), první z čísel ze stejného opusu, které Dvořák nakonec z cyklu vyřadil. Nejznámější a nejcitovanější Dvořákův názvuk na Smetanu se však koná v předposlední dokončené Dvořákově klavírní skladbě *Ukolébavka*, kde hlavní téma velmi nápadně připomíná árii „Když Zdeněk můj“ ze Smetanova Dalibora. Je to symbolický pozdrav⁶ a rozloučení se Smetanou, více než deset let po jeho smrti? Úplně stoprocentní pravdu se asi už nikdy nedozvíme.

Zdaleka největší a nejpozitivnější vliv však měl na Dvořáka i na celou českou klavírní hudbu skladatel, ke kterému se přitom Dvořák nikdy proklamativně nehlásil – Robert Schumann⁷.

Vliv Schumanna na českou klavírní tvorbu není dosud zcela úplně doceněn a komplexně rozebrán, třebaže je značně výstižně charakterizován v knize Václava Jana Sýkory *Robert Schumann*, jmenovitě v kapitole Schumann a česká hudba. Jak trefně charakterizuje jiný významný český hudební spisovatel Ilja Hurník ve své knize *Cesta s motýlkem* – „je-li jaký český klavír, je to tento; (...) nástroj ne velkolepého koncertního pódia, ale domovů“. Samozřejmě, nemělo by smysl toto Hurníkovo tvrzení bagatelizačně zjednodušovat – byli vynikající čeští klavírní virtuosoové, kteří ještě v době Dusíkově doslova předbíhali dějiny (třebaže mnohem více svým skladatelským dílem a jeho progresivními nároky na interpretaci, než svými „oficiálními“, zapsanými názory a poučkami), svým technickým mistrovstvím dobývali pódia rovněž např. Alexander Dreyschock nebo Jindřich Káan z Albestu, kteří si skládali nejružnější virtuózní kompozice a snažili se napodobit i samotného Liszta. Všechny kompozice těchto a podobných virtuosů však již dávno odvál čas - prázdná nápodoba virtuosy slavného skladatele a mělké či příliš lacině líbivé nápady, co se týče přednesu, nemohly v dějinném soudu vedle Lisztova strhujícího talentu a

novátorství obstat. (Smetana, jenž inspirován Lisztem, dokázal jeho bravurní stylizaci dát do syntézy s českou melodikou a originalitou nápadů, je čestnou výjimkou – osobitě dokázali občas obdobné podněty přetavit i Vítězslav Novák a Zdeněk Fibich, jenž však bohužel mnoho dobré a nápadité lisztovské inspirace nedotáhl stylizačně a občas vyústil až do neznělosti nebo prakticky nehratelnosti.) Mnohem více byla česká klavírní hudba en gros opravdu inspirována přístupnější, kantabilní tvorbou se střídáním různých nálad, vhodnou pro muzicírování v domácnostech či při setkání různých přátel. Zatímco inspirace např. Mendelssohnem či Chopinem, příp. skladateli z jejich bezprostředního stínu, měla až na výjimky za následek epigonství, nepůvodnost a často doslova jen rozmnožovala klavírní tvorbu, než aby ji obohacovala (zejména u Chopina se velmi špatně překračuje stín jeho geniality a vyhraněné originality), tvorba Roberta Schumanna zasáhla českou klavírní hudbu kvalitativně nejvíce a řada českých skladatelů dokázala schumannovskou inspiraci přetavit do svébytného tvaru, jako svoji, osobní výpověď. Snad má na tom zásluhu právě Schumannova ryzí umělecká poctivost, spojená s naprostým popřením prázdny, bezobsažné virtuozity (a nemilosrdným tepáním do ní u většiny skladatelů té doby, stejně jako brojením proti rutině, proti absenci skutečných hudebních myšlenek). Schumann usiluje o maximální využití a hledání nových zvukovo-přednesových možností klavíru, tomu přizpůsobuje i rozsah a využití „orchestrální“ šíře klavírního zvuku (v obou dynamických směrech) ruku v ruce s lineárním, horizontálním vedením hlasů a celých zvukových pásem a implantací nových, resp. tenkrát ne tak běžných rytmů, další rozmach poetické, subtilní i širokodeché kantabilní linky s maximálně účinným střídáním a ztvárněním nejrůznějších nálad - a všechny tyto atributy podporující nový, pokrokový a celého těla využívající přístup ke klavírní technice (v nejširším slova smyslu, tj. i technice tvoření tónu), i proto si Schumanna tak vážil (přes zdánlivou názorovou rozrůzněnost) i Franz Liszt!

Často zmiňovaná Dvořákova umělecká poctivost a úsilí o zamítnutí prázdny virtuozity a bezobsažných rutinních sdělení je bezesporu společným, příbuzným rysem obou těchto velikánů. A to přesto, že jejich počáteční přístupy ke klavíru byly zcela odlišné. Schumann začínal s hrou i komponováním zcela pohlcen klavírem, jeho op. 1-23 jsou bez výjimky klavírní, chtěl být klavírním virtuosem a i když pak musel (z důvodu známého vypěstovaného defektu) na tuto dráhu rezignovat, jakýsi základ sólového hraní si dobře pamatoval a na rozdíl od Dvořáka měl *celoživotně* oddaného interpreta, se kterým mohl promptně konzultovat a na jehož pochopení se mohl vždy spolehnout (byť Karel ze Slavkovských udělal pro Dvořáka jako klavírista rovněž mnoho). Schumann (oproti

Dvořákovi) velmi dlouho neuměl příliš instrumentovat – při všem orchestrálním myšlení slyšel primárně zvuk klavíru, měl jej „pod kůží“, byť mu samotná barva klavíru byla v jeho myšlenkách a představách málo. V tomto je Schumann vlastně „negativ“ Dvořáka – instrumentovat se Schumann učil až za pochodu a také se to zcela nedoučil, naopak Dvořák instrumentoval výborně, dominantní bylo u něj cítění souborové a orchestrální, zatímco klavír (potažmo sólový) byl jím vnímán vždy trochu v pozadí, vždy se Dvořák cítil hlavně jako houslista či violista. Svým géniem, pilnou prací, pilným poslechem, odpozorováním a empirií se Dvořák opravdu mnoho naučil – leč přece jen je leckde znát, že profesionálně hru na klavír nestudoval nikdy. U Schumanna – přes všechny vžité řeči o jeho zahluobanosti a nevirtuózním záměru, a pokud neočekáváme a priori především pasážovou bravuru (které se Schumann opravdu hodně vyhýbal), opravdu nepředpojatý člověk často nechápe, jak mohou či mohly být jeho skladby označovány za neefektní. Snaha a postupné odkrývání všech krás a atraktivit ve Dvořákově klavírním díle (což by mělo být cílem každého zodpovědného interpreta!) je přece jen trochu namáhavější a musíme často hodně přemýšlet i hodně dlouho některá místa cvičit a technicko-přednesově řešit, aby se ve finálním výsledku tato námaha při poslechu na koncertě nevnímala.

Přesto však příbuznost Dvořákova a Schumannova je v řadě aspektů evidentní, byť byla různými odborníky nahlížena různě a v různém stupni intenzity. První článek o vztahu Dvořák – Schumann publikoval v Národní Politice 28. VII. 1906 Zdeněk Nejedlý:

„Zato Dvořák, z nejoriginálnějších mistrů světa, podléhal mu v jednom oboru své skladby vlastně po celý život. Vlastní Dvořákův živel byla instrumentální hudba, orchestrální nebo komorní, vždy však o více nástrojích. Zato mu byl cizí klavír. Napsal sice řadu skladeb pro klavír, avšak v nich podlehl úplně vlivu nej přednějšího mistra klavírní tvorby, Schumanna, zejména celkovým rázem svých skladeb: programovým titulem a tomu odpovídajícím provedením. Jinde však Dvořák zůstal ušetřen tohoto vlivu.“

Samozřejmě, vliv Schumanna je zde trochu absolutizován. Otakar Šourek (ve svém *Životě a díle A. Dvořáka, díl I* – a zde viz odkaz na příslušné stránky) dokonce vidí vliv Schumanna především ve Dvořákově tvorbě symfonické – toto však již vybočuje z náplně naší disertace. Václav Jan Sýkora v knize *Robert Schumann* poněkud (zčásti oprávněně) bagatelizuje výše uvedené ovlivnění programovými názvy a vliv Schumanna v klavíru celkově značně relativizuje, naproti tomu správně připomíná vliv Schumanna na Dvořáka v písňové tvorbě, včetně významného, klíčově dotvářejícího využití klavírního partu. Schumannův vliv na

klavírního Dvořáka je především *c e l k o v ý* – na základě příbuznosti přístupů, které, přes počátečně značně odlišné výchozí body, vyústily ve velmi obdobné, byť v procesu vytváření díla často z různých stránek rozdílně uchopované a na základě svých specifických zkušeností ztvárňované umělecké krédo. Nejvíce na Schumanna upomínají *Listky do památníku* (viz rozbor jednotlivých z nich), většina skladeb z *op. 52* (zejm. č. 1, 3 – zde především její variační princip; stejně jako odsud vyřazené skladby *Allegro molto g-moll* a *Tempo di Marcia*), markantně na Schumanna upomene vedlejší téma a celý střed „bezopusové“ *Humoresky Fis-dur*. Občas se objeví příbuznost s variačním mistrem Schumannem i v závažném *Tema con variazioni op. 36*, ale ještě větší souvztažnost nalezneme mezi Dvořákovými *Valčíky op. 54* a Schumannovými *Papillons op. 2* – mladý opus, kde byl sám Schumann skoro ještě samoukem, je příbuzný se světem Dvořákova cyklu, zejména v Schumannových číslech 5 a ještě více 11 a 8, viditelně příbuzném s Dvořákovým *Valčíkem č. 3*. Velmi příbuzný svět se Schumannem mají i Dvořákovy *Silhouetty op. 8* – např. č. 1, 2, 4 (jako by si Dvořák po svém ztvárnil opět *Papillons*, tentokrát č. 3, s téměř totožným začátkem a polyfonním návratem, navíc rovněž *fis-moll*), 5, 9 (střed), 11 a 12. Narativnost Schumannova Klavírního koncertu *op. 54* a Dvořákova *Klavírního koncertu op. 33* jsou si rovněž blízké, třebaže příbuznost s dříve uváděnými Beethovenem, Schubertem a Chopinem je zde přece jen ještě trochu větší. A podobnost s programností jednotlivých skladeb se asi nejvíce projevila u „číselně příbuzných“ opusů 82 (Schumann: *Waldszenen*) a 85 (Dvořák: *Poetické nálady*), třebaže výchozí inspirační zdroje zde byly u Dvořáka značně pestřejší (na což poukazuje i v dopise Simrockovi z 19. 5. 1889, viz rozbor cyklu), a hlavně – ve výsledném ztvárnění inspiračního zdroje je zde už téměř všude absolutně svůj.

Nemůžeme samozřejmě na závěr pominout Schumannova „pokračovatele“ Johanna Brahmsa – už proto, jak Dvořákovi nezištně pomohl v začátcích, jak si hluboce vážil jeho nevyčerpatelné studnice nápadů (známý bonmot „byl bych rád, kdyby mě jako hlavní napadlo to, co Dvořáka napadne jen tak mimochodem“) a postupně se z nich stali velcí přátelé, vzájemně si přející a pozitivně se ovlivňující. Brahmsovi nešlo o boření starých forem, nýbrž o jejich zvelebení v romantickém rouše, i v klavírní tvorbě uměl být velkým architektem, což bylo někdy až příliš zdůrazňováno na úkor spontaneity, což je ovšem u Brahmsa velmi nezasloužené, doslova nepravdivé. (Přesnější termín pro Brahmsa by asi byl – ukázněná a přitom strhující formální výstavba.) Brahms byl i skvělým klavíristou, své

vrcholné opusy s velmi hustou a náročnou zejména akordickou sazbou si dovedl sám veřejně hrát – toto samozřejmě Dvořák od Brahmsa nepřevzal, jeho ovlivnění Brahmsem v klavíru je limitované přece jen jak rozsahem skladeb, tak jejich technickými možnostmi. Naštěstí i takovéto opusy, umělecky naplněné stejně hodnotnou hudbou, Brahms psal. Velké ovlivnění Brahmsem je u Dvořáka patrné zejména v jeho komorní hudbě s klavírem, v některých skladbách možná až příliš zjevné (např. *Sonáta pro housle a klavír op. 57*). My se však vraťme ke skladbám klavírním. Brahmsovsky architektonická sazba je dobře patrná v *Dumce op. 35* a rovněž v *Tema con variazioni op. 36* – ve druhé ze skladeb se však Dvořák poučuje i na jiných mistrech variačních, jako Schumann, Liszt, samozřejmě Beethoven a předpovědět umí skoro až Regera. Spontaneita mladého Brahmsa jako by se otiskla do *Furiantů op. 12 č. 2* a *op. 42 č. 1*, celková tvář těchto skladeb je však přece jen u Dvořáka trochu mělká. Schumannovsko-brahmsovský variační styl zazní i v již v předchozím odstavci zmíněné *Gigue op. 52 č. 3*, byť je zde trochu jednodušší. Je zajímavé, že Brahms příliš neovlivnil klavírního Dvořáka svými valčíky – nejvíce snad v *op. 54 č. 5*, byť se zde o vliv v dobrém slova smyslu dost „přetahuje“ s Chopinem, a pak ovšem v „orchestrálně“ odvázaném středu valčíkovité *Selské balady op. 85 č. 5*. Brahmsův svět můžeme slyšet i v jiné skladbě uvedeného cyklu, v *Reji skřítků op. 85 č. 8*, kde skladbu v jejím průběhu (od t. 65) ovládne opravdu husté (a pianisticky docela zrádné) hlasové předivo⁸.

Zbývá alespoň zmínit dva světové skladatele, kteří několikrát navštívili Prahu a s nimiž se Dvořák trvale spřátelil, neboť i jejich cítění v něm rezonovalo, byť nikoli bez výhrad. K ruské zadumanosti i veliké citovosti měl Dvořák ve své tvorbě, včetně klavírní, občas značně blízko, snad proto mohl tak dobře komunikovat s největším ruským melodikem P. I. Čajkovským. A podobně blízký byl Dvořákovi i svět Edvarda Griega - mistra drobnokresby, tanců a zejména přírodní lyriky a programnosti.

Přehled Dvořákových nejvýznamnějších skladatelských inspirací, ovlivnění a příbuzností by ovšem nebyl úplný, kdybychom nezmínili Dvořákovu inspiraci a užití tvorby „neznámých skladatelů“ – národní, lidové melodiky. Světem této melodiky, těchto intonací je protkána (jako u jiných špičkových skladatelů) skoro každá Dvořákova skladba a detailní „rozbor českosti“ u každé skladby (všechny paralelní tercie a sexty, kvinty lesních rohů, česká vřelost, rozezpívanost, forma melodie, formy naplněné povýtce českým obsahem – což mu ovšem kolikrát nebrání v moravské modalitě apod.) daleka přesahuje možnosti a zaměření

této práce, stejně tak i inspirace lidovými tanci, rytmy a formami, pokud jsme o nich již u rozborů konkrétních skladeb nehovořili nebo ještě hovořit nebudeme. Můžeme však nyní poukázat na jeden základní rozdíl oproti Smetanovi (a celkově příslušníkům smetanovské a trochu dřívější generace). Klavírní dílo B. Smetany se rozdělilo do dvou základních způsobů zpracování lidové inspirace. Na jedné straně tvorba umělá, kde inspirace nádherou lidových melodií byla pouze prvotním impulsem k vytvoření melodicko-harmonických pokladů a světů zcela nových – a na druhé straně sice nepočetné, ale velmi významné a někdy hodně virtuózní skladby po celou dobu zpracovávající pevně danou převzatou lidovou melodii či melodii, stále s jejich kompletní, jen lehce modifikovanou citací (České tance, Fantazie na české národní písně). Dvořák žádnou klavírní skladbu ve stylu této druhé skupiny nemá⁹. Neznamená to, že by žádnou píseň nikde necitoval - ale vždy jen letmo, jako na okamžik hozený úsměv evokující otázku: udělal to schválně, nebo mu to jen tak mimochodem „vešlo do pera“? Nejdelší citát v klavírních skladbách vůbec, vlastně dvojcitát, najdeme ve čtyřručním *Slovanském tanci č. 7*, v podobě velké inspirace písněmi „Tetka, kam jdete“ a „Měl jsem tě, holka, rád“, nebo ve *Slovanském tanci č. 3 A-dur* s již zapomenutou písničkou „Sluníčko je nade mlejnem, kde se milá, kde se sejdem“, kde ovšem není vyloučeno, že písnička vznikla naopak později¹⁰. Nepřeslechnutelný je taky letmý, ale několikrát opakovaný citát „Andulko šafářova“ v mezivěť 3. věty *Klavírního kvintetu A-dur op. 81* a citát začátku „Já mám koně, vraný koně“ v kódě 3. věty *Klavírního koncertu g-moll op. 33*, který je po mnohonásobném, i sekvenčním opakování teprve v úplně posledních taktech dopovězen. U dvouručních skladeb takoveto nesporné citáty prakticky nenacházíme a můžeme bezděčnost či úmysl jen hádat. Např. v začátku *Valčíku a-moll op. 54 č. 2* („Ej, lásko, lásko“), od 55. taktu *Mazurky F-dur op. 56 č. 5* („Na tom bošileckým mostku“) nebo v celém ovzduší skladby zvané prostě *Téma* („Eště si ja“) - vše zmíněno u příslušných skladeb¹¹. A vyloženě na hraně už je pak usuzování na prapůvod tématu v religiozitou prodechnuté skladbě *Na Svaté Hoře, op. 85 č. 13*, jakoby vycházejícího z ovzduší „Už mou milou do kostela vedou“ a „husičky nemáš doma“. Toto tajemství už asi nerozluštíme¹². O Dvořákově inspiraci americkou kulturou, především spirituály, ale nejen jimi, jsme již hovořili při rozboru Dvořákovy klavírní tvorby z americké epochy. Nelze ovšem striktně říci, že by se názvuky např. na spirituál neozvaly u Dvořáka nikdy předtím - např. skladba *Noční cesta op. 85 č. 1* „předpoví“ trochu svět 1. části *Suity op. 98* a obdobný „ne zcela evropský“ svět najdeme dokonce (vedle Chopina) i v dřívější *Mazurce F-dur op. 56 č. 5*. Nikdy však v těchto a podobných inspiracích není otrokem nebo jen zpracovatelem – Dvořák

nevytvořil novou, originální, ryze americkou hudbu, ale vždy dokázal maximálně prolnout některé z typických atributů americké hudby s českou vroucností či naším folklórem (toto hlavně v *Suitě op. 98 – č. 1, 4, 5*) i s evropským hudebně-formálním cítěním. Právě mj. touto syntézou se jeho tvorba stala nezaměnitelným originálem.

¹ Veškeré notové příklady, pokud v této a další podkapitole nejsou zobrazeny přímo, byly již uvedeny v rámci rozborů jednotlivých skladeb.

² Uveďme si aspoň některé výňatky z tohoto článku, tak jak byl přeložen pro knihu Klause Dögeho: „(...) neváhám říci, že jakkoli si Schubertových písní velice vážím, já sám hodnotím jeho instrumentálního skladby ještě výše. Kdyby měla být všechna jeho díla zničena až na dvě, řekl bych: zachraňte obě poslední symfonie.“ O písních ovšem ve stejném článku píše: „(...) Vídeňané neměli ani tušení, že písně, které jim Schubert s Voglem (tenorista, první významný interpret Schubertových písní – pozn. TV) hraji, zahajují nástup nové hudební éry. V oboru písně či lyrické písně byl Schubert nejen prvním ve své době, nýbrž zůstal dodnes nepřekonán. (...) Souhlasím s hudebním kritikem Ehlerem, který mi jednou řekl, že nejvyšší dokonalosti v rovnocenném vyvážení poezie a hudby dosáhl Franz.“ A konkrétně o klavírní tvorbě: „Ztráta Schubertových klavírních kusů a písní by byla skutečně nenahraditelná. I když mnoho z jejich ducha a podstaty proniklo do děl jeho napodobitelů i legitimních nástupců, originály nebyly nikdy překonány. Schubert je jedinečný po stránce melodie, rytmu, modulace a instrumentace ve většině svých děl, avšak z formálního hlediska je nejoriginálnější v písních a krátkých klavírních kusech. (...) Nemohu souhlasit se Schumannovým spíše negativním komentářem k Schubertovým posledním sonátám (mluví o „větší invenční jednoduchosti“, o „dobrovolné rezignaci na oslňující novost“ a vysvětluje ji Schubertovou poslední chorobou). Netvrdil bych, že sonáty jako celek jsou to nejlepší, co Schubert napsal, ale chovám velký obdiv k některým jejich částem, což se týká zvláště poslední B dur a jejího úžasného Andante v cis moll. Mohu říci jedině, že v souhrnu dávám jeho sonátám dokonce přednost před jeho klavírními drobnostmi.“ Zajímavý je další postřeh, hned v první větě hojně využívaný samotným Dvořákem: „V Schubertově klavírní tvorbě nalézáme – snad více než v jiných jeho skladbách – typicky slovanský rys, jež významně uvedl do vážné hudby jako první právě on: svérázné střídání dur a moll uvnitř jedné periody. Ale to není jediný slovanský nebo maďarský prvek jeho hudby. (...) Z bohatých zdrojů slovanské lidové hudby (...) čerpají současní skladatelé četné okouzující a nové prvky pro svoji tvorbu a budou je čerpat i nadále. (...) A Schubertovi patří zásluha, že tuto cestu ukázal jako jeden z prvních.“

³ Proto ani nemůžeme dávat paralelu mezi Lisztovy operní fantazie a dvě Dvořákovy směsi z opery *Král a uhlíř*, byť několik nesmělých názvuků na Lisztovu stylizaci – zejm. ve druhé směsi – tu bezesporu je.

⁴ Bez vlivu Chopina nezůstal ani Dvořákův *Klavírní koncert op. 33* – jednak celkově spřízněný s narativností Chopinových koncertů (zde jako by si podávali ruce Chopin a Dvořák plus ještě trochu i Beethoven se svými pozdními koncerty!), jednak zde Dvořáka ke konci 3. věty (přesněji, od 341. taktu) dosti dlouho inspiruje svět krakowiaku ze 3. věty Chopinova Koncertu e-moll op. 11.

⁵ Například 14. 4. 1872 provedl z *Krále a uhlíře* alespoň předehru, 29. 3. 1874 premiéroval *Symfonii č. 3 Es-dur op. 10* a 25. 5. téhož roku scherzo ze *Symfonie č. 4 d-moll op. 13*. A dokonce i na svém posledním koncertě, který sám dirigoval – 28. 9. 1881 –, uvedl Dvořákovu *Serenádu E-dur op. 22*.

⁶ Obdobný „pozdrav“ bychom mohli hledat např. v závěru *Silhouetky op. 8 č. 10* coby citát motivu Vyšehradu. A střed čtyřruční *Legendy op. 59 č. 4* (od taktu 45) zase může připomínat „Z českých luhů a hájů“.

⁷ Hojně citovaný bývá Dvořákův bonmot na dotaz, co soudí o Schumannovi a Chopinovi: „Ty mám rád, ačkoli je nemohu vystát“ (např. Jiří Berkovec: *Antonín Dvořák* – str. 244). Pomineme-li Dvořákův oblíbený, někdy až přeháněný sarkasmus, opravdu často hovoří o řadě skladatelů s velkými výhradami – a přesto s obdivem a respektem k nemožnosti změnit něco na jejich dílech, aniž by to současně zbožilo jejich genialitu (Berlioz, Charpentier apod.).

⁸ Je zajímavé, že Brahmsovy čtyřruční Uherské tance a Dvořákovy *Slovanské tance* se vzájemně příliš neovlivnily (byť Dvořák Brahsovi jeho tance č. 17-21 sám instrumentoval), zato velmi nápadná podobnost se objeví v *Legendě C-dur op. 59 č. 4* – začátek i výstavba plochy jednoznačně upomene na svět Brahmsových symfonií. Příbuzný svět nalezneme i ve Dvořákově čtyřručním cyklu *Ze Šumavy op. 68* – zejména opět v č. 4.

⁹ A jinde jen ojediněle, jako v *Symfonických variacích op. 78* (na téma lidové písně „Já jsem guslar“), ve 3. větě v pořadí třetího *Smyčcového kvartetu D-dur* vystavěné na tenkrát tak populární písni „Hej Slované“ nebo v předehře *Můj domov op. 62*, téměř recesní kombinaci hymny „Kde domov můj“ a lidové písně „Na tom našem dvoře“.

¹⁰ Viz např. A. Sychra: *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, str. 19 a 22.

¹¹ Obdobnou pěknou „citaci-necitaci“ máme např. i v začátku čtyřruční *Legendy op. 59 č. 9*, upomínající na „Bratře Kubo“, třebaže rytmus je Dvořákem změněn na třídobý.

¹² O inspiraci tanečními rytmy, včetně lidových, bude hovořeno v následující podkapitole.

4. 3. 2 Využívané a nevyužívané prvky klavírní techniky a přednesu při komponování skladeb, obratnost a vhodnost jejich využití a metodické aspekty jejich realizace

Jako interpreti se musíme postavit před dva základní poznatky, dvě základní skutečnosti, kterých jsme se dotkli již v samotném úvodu i během této práce:

- 1) Po melodické, harmonické a nápaditě-invenční stránce jsou Dvořákovy skladby skoro vždy přesvědčivě a neotřele, svébytně vystavěny – a už proto je stojí za to hrát (a zvláště my Češi bychom měli jeho i klavírní hudbu celou kvalitou a vahou své osobnosti propagovat)¹
- 2) Dvořák nikdy nebyl vzděláván jako sólový pianista, jeho klavírní, resp. klávesové školení bylo ryze účelové pro potřeby kůru a praktického venkovského muzicírování, a pokud se Dvořák vypracoval na uspokojivou klavíristickou úroveň (natolik, že

mohl koncertovat) ve sféře komorní hry a doprovodu, lze jen smeknout před jeho téměř zcela autodidaktickou pílí - ovšem ničím nenahraditelné pensum v sólové hře mu poskytnout nemohla a Dvořák o toto zdá se ani neusiloval²

Co oba tyto poznatky znamenají?

- a) Téměř zde není lisztovská virtuosita, prakticky žádná skladba není psána s primárním cílem, aby především ohromila – na rozdíl např. od některých skladeb Smetany. U Dvořáka – až na dvě výjimky - nenajdeme v sólových skladbách nikde tzv. „malé notičky“ (ted' nemám na mysli přírazy a grupetta!) a i v oněch výjimkách jsou navýsost výrazotvorné, nevytvářejí virtuositu. Moc málokdy nalézáme u Dvořáka pasáže přes celou klaviaturu, ať již se jedná o charakter škály nebo akordy rozložené i nerozložené – a pokud ano (jako např. na začátku a konci *Valčíku a-moll op. 54 č. 2*), slouží tyto prostředky výhradně dílu, k dosažení třpytivého obohacení a umocnění zvuku, ne k ohromení. Dvořák obecně téměř nikde není samoúčelný a velmi málokdy chce primárně strhnout virtuositou, byť naplněnou obsahem³
- b) Dvořákovo klavírní dílo je většinou míněno a cítěno především orchestrálně, velmi často slyší klavír jako předivo nebo průběh různých orchestrálních hlasů, nezřídka vysloveně horizontálně vedených (a občas ve svém komplexu obtížně hratelných, ale o tom bude ještě řeč). Zajímavé ovšem je, že pokud Dvořák stvořil skladbu napřed se záměrem pro klavír a později ji instrumentoval (čtyřruční *Slovanské tance*, dvouruční *Suita op. 98*), nekopíroval původní předlohu otrocky, nýbrž ji na řadě míst rytmicky (ojediněle i melodicky) retušoval nebo dopointovával (např. některé konce *Slovanských tanců*), stejně tak se občas nedržel původní dynamiky a – zejména v *Suitě op. 98* – ani temp. Obrácený postup – z orchestrální skladby klavírní – se u Dvořáka nikdy nestal, resp. do klavírního repertoáru tyto vlastnoruční Dvořákovy klavírní výtahy⁴ nikdy nepřešly.

Zkusme nyní v tomto duchu pomyslně rozdělit Dvořákovu klavírní dílo do tří skupin a vybrat aspoň několik příkladů pro každou z nich (dostatek notových ukázek máme u rozborů jednotlivých skladeb):

- skladby se sazbou převážně orchestrální, málokdy zde myslí na klavírní zvuk a v klavírním zvuku, ještě méně na virtuozitu, barva klavíru je relativně skryta a skladby vnímáme spíš jako klavírní výtahy orchestrálních skladeb

Silhouetta op. 8 č. 10 G-dur – exemplární případ, kdy cítíme lineární tah smyčců a skladba vypadá skoro jako zapsaná partitura

Dumka op. 12 č. 1

Eclogue op. 52 č. 4 – linearita jako v orchestru, či jako by skicoval partituru

Valčíky op. 54 č. 3 a 4 (vyloženě klavírní výtah orchestru, zejména smyčcového), svým způsobem i č. 6

Selská balada, op. 85 č. 5 (střed – krajní části jsou relativně mnohem „klavírnější“)

Suita A-dur, op. 98 – 3. část (je dosti nesnadné docílit, aby na klavír nebylo těžkopádné)

Humoresky op. 101 č. 4 (F-dur) a č. 8 (b-moll) – zejména ve středních částech, díky tomu značně obtížná akordika a u č. 8 i vedení hlasů

Capriccio – chce vtip a brilanci na klavír, přitom ale stylizuje a zapisuje skladbu vyloženě jako partituru, při naprosto doslovném čtení je na řadě míst nehratelná

Ekloga č. 4 (zejména 1. stránka)

Moderato A-dur (na některých místech – zejména od taktu 207 – se výrazně podobá skice partitury, ostatně je to jednoznačná předpověď v budoucnu orchestrální *Legendy op. 59 č. 1*

- skladby, kde je klavírní sound již přece jen evidentnější, byť orchestrální slyšení je stále převažující a někde i určující

Silhouetty op. 8 č. 1-5, zčásti i 6

Silhouetta D-dur op. 8 č. 7 (na jedné straně trochu stylizována à la Czerného etuda op. 740 č. 4 + cvičení na oktávy, ale též hodně zvukově připomínající orchestr

Silhouetta A-dur, op. 8 č. 11 (pokud chceme klavírní part plnit poctivě, beze zbytku, máme náhle před sebou jasnou vizi obtížně hratelné partitury – 3-4hlasé kontinuální pásmo

Furiant op. 12 č. 2

Impromptu op. 52 č. 1

Allegro molto g-moll (vyřazená skladba z op. 52 - působí jako vyloženě studijní, školní úloha, jakoby skica partitury – i střední část)

Tempo di Marcia (vyřazena ze stejného opusu - velmi připomíná styl sazby a skladbu Roberta Schumanna „Důležitá událost“)

Valčík A-dur, op. 54 č. 1

Mazurky op. 56 č. 4 a Mazurka IV D-dur (do cyklu nakonec nepojatá)

Furiant, op. 85 č. 7

Rej skřítků, op. 85 č. 8

Bakchanale, op. 85 č. 10 (zejména krajní části, ale do jisté míry i střed)

Suita A-dur op. 98 – části 1, 4, 5

Humoresky op. 101 – č. 3 (As-dur), č. 5 (a-moll), č. 6 (H-dur)

Eklogy č. 1 a 2 (snaha o klavírnější zvuk, ale opět při pohledu máme především dojem proudění hlasů jako z partitury)

Ukolébavka

- skladby, kde asi primárně myslel na klavír a na jeho zvuk, dominantní a účinný sám o sobě (byť jak jsme již řekli, prvoplánovou virtuozitu zde téměř nikdy nenajdeme a dost často není tato snaha o klavírní stylizaci a účinnost klavírního zvuku, stejně jako

o barevnost a „orchestrální“ šíři zvuku, dotažena do konce – na rozdíl např. od Schumanna či Brahmse)

Silhouetta cis-moll op. 8 č. 12

Dumka op. 35 (ač se dle R. Kvapila se jedná o svět smyčcové polyfonie – viz stat' v *Opus musicum*, 1983, roč. XV, č. 3, str. 88-90 – a možná je tím i inspirováno Dvořákovo vedení hlasů, vyznění je klavírní. Nalezneme zde i virtuózní, byť výrazotvorné dvaatřicetiny od taktu 19)

Tema con variazioni op. 36 (přestože by skladba zněla dobře i na orchestr, při chytrém zvolení prstokladu jde vše dobře do ruky, i dvaatřicetiny mají obdobnou funkci jako v předchozí skladbě. Sazba je navíc pestrá, každá variace je de facto složena z několika variací)

Furianty op. 42 - č. 1 (skladba jednoznačně strhne, byť občas Dvořák sazbu zbytečně, bez zvýšení účinku, komplikuje. Možná by krásná a pohodlnější byla čtyřruční verze) i č. 2 (trefené ještě líp, byť trochu mělčí. Snaha vyhovět virtuózní osobnosti Karla ze Slavkovských, jenž všechny tyto tři opusy hrál, je evidentní a ku prospěchu)

Intermezzo op. 52 č. 2

Gigue op. 52 č. 3 (jedna z nejlépe trefených skladeb, de facto s variační technikou)

Valčík a-moll op. 54 č. 2 (odmyslíme-li imitaci balalajkového soundu v hlavním tématu)

Mazurky op. 56 – nejlépe se projevuje u č. 2, ale i u dalších (č. 1, 5 aj.)

Noční cestou, op. 85 č. 1 (byť by dobře znělo i na orchestr)

Žertem, op. 85 č. 2 (totéž, ale zde chtěl asi vyloženě pocvičit pianistu – začátek je skoro ve stylu Cramera a jeho Etudy č. 42 B-dur⁵)

Na starém hradě, op. 85 č. 3 (ryze klavírní skladba, kterou by orchestrace velmi ochudila)

Jarní, op. 85 č. 4 (téměř totéž, díky neustále probíhající dvaatřicetinové sazbě)

op. 85 č. 6, 9, 11 (Vzpomínání, Serenáda, Na táčkách)

op. 85 č. 12 (U mohyly) a č. 13 (Na Svaté Hoře) – velmi pozitivní a efektní inspirace duchovním Lisztem

Humoresky op. 101 – č. 1 es-moll, č. 2 H-dur, č. 7 Ges-dur (málo platné, určený rytmus vynikne nejpregnantněji na klavír), „na hranici“ je č. 5 a-moll

Ekloga č. 3 (jediná z eklog v tomto duchu, ve střední části jde až do Czerného!)

Humoreska Fis-dur

Impromptu d-moll (vyloženě snaha u klavíru strhnout a pobavit – viz účel objednávky!)

Lístek do památníku fis-moll, Allegro molto F-dur, Allegretto G-dur

Samozřejmě, seznam všech příkladů není vyčerpávající a u řady skladeb není hranice striktně oddělena – záleží pochopitelně též na nazírání konkrétního interpreta a jeho schopnosti ztvárnit svoji koncepci (či analýzu) vybrané skladby v přesvědčivém tvaru.

Není opravdu mnoho skladeb, ze kterých by u Dvořáka byla zřejmá virtuosita v prvním plánu (stejně jako např. u Schumanna). U Dvořáka se navíc tato evidentní snaha někdy nerovná výsledku, nebo se jedná jen o epizodu ve skladbě. Na primární cíl virtuosity (nebo občas aspoň evidentně virtuózních elementů) nejvíce asi ukazují tyto Dvořákovy skladby, povětšinou z naposledy uváděné skupiny:

Silhouetta cis-moll op. 8 č. 12, primárně techniku řeší i č. 7 a 8

Tema con variazioni op. 36 – a nejvíc *variaci* č. 5 (snad nejvirtuóznější vůbec ze všeho dvořákovského - později autorem sice škrtnutá, ale téměř všichni interpreti ji hrají)

Furianty op. 42 – oba!

Bakchanale, op. 85 č. 10 (ambice o efekt jsou zde evidentní, ale bohužel silně stylizačně nedotažené – o nápadově problematičtější středu již byla řeč)

Na táčkách, op. 85 č. 11 (skokové plochy)

Humoreska op. 101 č. 3 (jen některé úseky, pokud se skladba nebo určité plochy hrají rychle)

Ekloga č. 1 střední část (jako by si osahával možnosti virtuózní etudy – ale neuměl to)

Ekloga č. 3 střední část (totéž, ale jednodušší a technicky podařenější, byť stylizačně zbytečně zkomplikované)

Allegro molto F-dur

S malým počtem skladeb s prvoplánovou virtuositou souvisí, že poměrně málo Dvořák používá některé typické prvky klavírní techniky, jako například ryzí pasáže (i v tom se podobá Schumannovi), které můžeme nalézt ve skladbách

Tema con variazioni op. 36 (zejm. pokud se hrají rychleji než v „úředně“ předepsaném tempu – a to už je skoro tradice)

Furiant op. 42 č. 2

Valčíky op. 54 č. 2 (začátek) a *č. 8* (ojediněle)

Selská balada, op. 85 č. 5 (ojediněle)

U mohyly, op. 85 č. 12 (hlavně rozložené akordy, zde jeden z nejvýrazotvornějších prvků)

Ekloga č. 3 (střed – stupnicové pasáže pravá ruka, levá ojediněle)

Allegro molto F-dur (rozložené akordy, prakticky nikde nejsou nepohodlné)

Poněkud častěji použil Dvořák souvislejších oktáv, např.:

Tema con variazioni, op. 36 – variace č. 5 (zdaleka „nejoktávovější“)

Furiant op. 42 č. 1

Valčík F-dur op. 54 č. 6 (občas)

Mazurka D-dur op. 56/IV (občas)

Selská balada, op. 85 č. 5 (ojediněle)

Furiant, op. 85 č. 7 (mnohem víc)

Bakchanale, op. 85 č. 10 (občas)

U mohyly, op. 85 č. 12 (spolu s *op. 85 č. 7* asi nejvíce, co se týče délky ploch)

Suita A-dur, op. 98 – č. 1, 2, 5 (všude specifické krátké úseky)

„Lyrické“ oktávy se vyskytují např. v *Silhouettách op. 8 č. 6 a 10*. Oktávy v obou rukou naráz máme zcela sporadicky, např. v *Silhouettě op. 8 č. 7 D-dur* (zcela jednoduché) nebo ve 2. a 5. části *Suity A-dur op. 98*.⁶

Naopak, a v tom si Dvořák rovněž velmi podává ruce se Schumannem – stejně jako je velký lyrik, je i velký rytmik. Jako implantoval Schumann do své klavírní tvorby leckteré typické rytmy, například „ex-celence“ (Dvořák použil nejmarkantněji v *Humoresce Fis-dur*) nebo lovecké šestiosminové metrum (u Dvořáka například *Silhouetta op. 8 č. 5*, byť v rytmu $\frac{3}{4}$), stejně jako využíval rád „plný klavír“ k účinku zvukově širokého, charakterem téměř orchestrálního pochodu (u Dvořáka např. *Tempo di Marcia* původně z *op. 52*, kde stačí $\frac{3}{4}$ rytmus trochu v mysli posunout a Schumannova „Důležitá událost“ z Dětských scén se chtě nechtě připomene), tak oba používají rytmus k podpoře zvuku a pregnance klavíru, stejně jako jím posilují barevnost a masívnější orchestrální charakter díla⁷. (Někdy ovšem Dvořák trochu nadsadil metronomický údaj – a je pak na nás, abychom přehnaným respektováním udaného čísla tuto pro něj typickou rytmickou již nechtěně nesetřeli. Snadno se tak stane např. u poněkud násilně unifikovaného metronomu 72 u *Humoresek op. 101 – v č. 5 a-moll*, ale možno i jinde⁸.) Typické dále pro Dvořáka je využití rytmů různých tanců, ať již skladby opatřuje přímo názvy těchto tanců či nikoli. Hodně jsme již v průběhu rozborů hovořili o furiantech („pravých“ i „nepravých“, ale o nic méně účinných, byť základní synkopický atribut není zjevně přítomen), valčíky jsou nejen známý cyklus *op. 54*, ale např. i celá první půle *Silhouetty fis-moll op. 8 č. 4* (navíc vyšlé z č. 3 Schumannových *Papillons op. 2*, dokonce i ve stejné tónině) nebo *Selská balada op. 85 č. 5*, hlavně ve střední části. Polkami přímo nazval Dvořák jen některé své rané skladby, ovšem na mnohem vyšší úrovni je jeho implantace polkových rytmů či polkového charakteru do *Silhouett op. 8 č. 3, 8* či *9*.⁹ Dvořák

ovšem nikde nemá přímo taneční idealizace jako Smetana, u kterého je původní polkový rytmus někdy již značně zastřen (Smetanovy polky op. 7, 8, 12 a 13 či polky z Českých tanců). Česká polka posloužila Dvořákovi i jako značná inspirace (stejně jako Chopinovi polský krakowiak) při kompozici *Skotských tanců op. 41*. Mazurky ztvárnil Dvořák ve stejnojmenném op. 56¹⁰, ozkoušel si též rytmy tanců staré suity, ale zde je inspirace a ztvárnění přece jen trochu volnější. Tak dvoudílné *Menuety op. 28* jsou charakterem spíše schubertovské ländler¹¹, skladbu *Gigue* má Dvořák v cyklu op. 52 jako č. 3 (tedy ne na konci, o zpracování nemluvě – viz předchozí stati), někteří odborníci berou za gigue i 2. část *Suity A-dur op. 98*, zatímco 5. část této skladby berou jako gavotu a 3. část jako polonézu¹². Dvořák ovšem používá i vyloženě lidové, folklorní inspirace tanečními rytmy z Moravy či Slovenska. Tak názvuk na odzemek, vedle 4ručních *Slovanských tanců*¹³, můžeme najít i ve dvouruční *Suitě A-dur op. 98* (střed 1. části a hlavní téma části páté), pomalý čardáš si můžeme domyslet v *Humoresce op. 101* č. 8, hlavně v její střední části s plným zvukem, popřípadě i uprostřed *Humoresky* č. 3. Z končin mimo naši vlast je u Dvořáka známa ještě například inspirace ruskou či ukrajinskou dumkou (byť dumka není přímo tanec) – jak u skladeb přímo takto nazvaných, tak např. u *Valčíku op. 54* č. 2 a pochopitelně u čtyřručního *Slovanského tance* č. 2, zatímco „nejrychlejší“ *Slovanský tanec* č. 15 je srbské kolo. A svět španělské habanery pronikl u Dvořáka (bezděky?) do skladby *Vzpomínání, op. 85* č. 6, názvuk na stejnou zemi můžeme u Dvořáka najít (v netaneční podobě) i uprostřed *Silhouetty op. 8* č. 6¹⁴. Tato inspirace cizími kulturami je v té době ostatně obecný jev v celé Evropě – např. polku napsali Liszt, A. Rubinštejn, Rachmaninov, J. Strauss a další... -, stejně jako občasná nejednota v pojmenování tanečních forem, které skladatelé použili nebo kterými byli inspirováni, pokud je přímo do záhlaví skladeb neuvedli. Dvořákovy dvouruční tvorby se však tyto neshody týkají naštěstí jen v minimální míře (snad s výjimkou *Suity op. 98 A-dur*, o které jsme na více místech hovořili).

Jak už jsme si v předchozím odstavci naznačili, rytmičnost je třeba u Dvořáka velmi respektovat a snažit se ji srozumitelně prezentovat posluchači. Někdy Dvořák staví skladbu vysloveně na tečkovaných rytmech a vtipných staccatech, která je možno i směle přetečkovávat za účelem svěžesti a vtipu - např. *Humoresky op. 101* č. 5 a 7 i *Humoreska Fis-dur* něco takového přímo vyžadují¹⁵. Mnoha jinými Dvořákovými skladbami probíhá celkově vtipná rytmická pravidelnost, ať už se jedná o relativně raný op. 8 *Silhouetty* – č. 4, 5, 7, 8, 9 aj. – nebo pozdní *Humoresky op. 101* – např. č. 1, 2, 5 nebo 7. Velmi rytmická je „živá“ část skladby *Dumka op. 35*, některé z variací z *Tema con variazioni op. 36* (nejvíce

asi mendelssohnovsky brilantní 7. *variace*, ale svou charakteristickou pulsací musí mít i *téma*, *variace* č. 1, 4, většinou i 8), rytmicky doslova „propulsovaná“ je i *Suita op. 98* (zejména střed 1. části, hlavní téma 3. části a dále č. 2 a 5)¹⁶. Rytmičnost Dvořákova často vyžaduje velmi flexibilní zápěstí i loket, jinak je zde velké nebezpečí křeče či prostého nezahrání – nejtypičtější příklady zde máme např. v *Humoresce a-moll op. 101* č. 5 (hlavně od středu dále), ve skladbách *op. 85* – č. 8 *Rej skřítků* a č. 10 *Bakchanale*, zčásti i č. 2 *Žertem*, ale v trochu menší míře i např. u *Silhouett op. 8* č. 8 a 5. Různé rytmy se samozřejmě vyskytují i v různých drobných frázích na různých místech různých skladeb a i tam je třeba náležitého vypointování bez sevření (psychického i fyzického), aby dech a puls skladby nebyl ochuzen. Podrobněji opět u rozborů jednotlivých skladeb, včetně ojedinělých polyrytmů (*Mazurka h-moll op. 56* č. 6 aj.).

Je nabíledni, že u Dvořáka se, zejména při velkých legatových a zvukových nárocích neobejdeme bez pedalizace – zejména se ovšem neobejdeme bez té, kterou si sami vytvoříme nebo přetvoříme dle potřeby. Dvořák nám zde totiž situaci nijak neusnadnil, protože:

a) v řadě skladeb nepsal pedalizaci vůbec, nebo téměř vůbec,

jako např. u řady *Silhouett op. 8* – č. 4, č. 5 (s výjimkou posledních 3 taktů – ale v této skladbě pedál potřebujeme relativně minimálně), č. 7, 9, 10 (zde jej musíme brát i ve středu vždy, kdy je dlouhá nota – jinak bude vyznění zoufale nebarevné) a 12, dále je to *Dumka op. 35* (doplnil ho až Karel Šolc), *Impromptu op. 52* č. 1, *Lístek do památníku fis-moll*, *Allegro molto F-dur*, *Eklogy*, *Suita A-dur op. 98*, *Ukolébavka*, *Capriccio*

b) někde je pedál psán víceméně nahodile, náhodně, nesoustavně, velmi často bez znaménka puštění, chvíli ano, chvíli ne (znaménko i pedál obecně),

např. zase u *Silhouett op. 8* (č. 1 – uvedl jen sem tam něco; č. 2, 3, 6; u č. 8 uprostřed a č. 11 na začátku je uvedeno jen *con Ped.*), dále u *Valčíků op. 54*, *Mazurek op. 56* a *Humoresek* (jak *op. 101*, tak u *Humoresky Fis-dur*). Ne zcela jasný pedálový záměr je u Dvořáka ve skladbě *U mohyly, op. 85* č. 12 – pokud skladbu pojal jako *marche funèbre*, je zapsáno pouštění pedálu moc brzy. Naopak, pokud spíš ji cítil jako *lassan* (a podobnost s Lisztem zde opravdu velká je!), pak je daný pedál mnohem přijatelnější. Je-li toto vodítko, rozsudíme

sami. A obdobně u *Impromptu d-moll* – skladba je psána celkově se záměrem znít trochu „crazy“ (viz původ její objednávky), čili možná je zde pedál nahodilý jen zdánlivě, byť není občas psán příliš reálně (a kritičtí editoři se jej snažili aspoň někde do hranatých závorek doplnit)

- c) někde je pedál psán značně nereálně – vzhledem ke stylizaci, tempu a dalším přednesovým označením (nežádka přímo v rozporu). Detailně jsou tato místa analyzována u rozboru jednotlivých skladeb, zde jen stručný přehled příkladů:

op. 8 č. 1 – Ped. versus secco sempre od t. 11 (t. 11-16 event. možno přijmout – při velké zvukové bedlivosti, dál už vyloženě mix harmonií. Důsledek ledabylého značení?)

op. 12 č. 1 – jedině s pomocí pedálu zde vytvoříme znělost, autor jej na zač. 2. doby vždy pouští, čímž toto znehodnotil. Od t. 55 chce *sempre staccato*, ale píše pedál přes celý takt. Záměr o „klavírnost“ této skladby je evidentní, ale jako by to ještě neuměl

op. 12 č. 2 – je třeba dotvořit pedál u akordů, často spíš jen přivyměnit a pomoci si agogikou, abychom stereotypně nekouskovali

op. 36 – ve IV. variaci těžko s daným pedálem dělat *scherzando*

op. 52 č. 4 – (od t. 9 a rovněž od t. 19) má často na rytmotvorných dvojicích osmin psán pedál, pak ho naopak zase přestal psát a úplně podobná situace je od t. 37¹⁷

op. 101 č. 2 – Dvořák má *con Ped.*, přitom chce *staccato*, obdobně v t. 13-16 rovněž chce *staccato*. V t. 16 je kromě toho obtížné *legato*, ale pedál až na 2. dobu. Ve střední části pedál uveden není, ale zní to bez něj zbytečně suše, až vyrabovaně. A opačná krajnost na závěr – *Ped.* přes 3 takty, což vydá na klavíru diskutabilní zvukovou směs, zato ve třech hustých taktech akordů bezprostředně předtím jej nemá vůbec

op. 101 č. 3 – zde je třeba vzít pedál opravdu jen na spojení první a druhé šestnáctiny a pak pryč, jinak *stacc.* nutně nevyzní (t. 43-44, obdobně takty 61-62)

op. 101 č. 7 - oblouček přes celý takt, ale pedál se má (dle 1. i pramenného vydání) na 2. dobu pustit a znovu nebrat. Ve středním díle napsal pedál až od poloviny, což místy zní velmi neuměle

(A není možno nezmínit raritu, byť se týká čtyřručních cyklů *Legendy op. 59* a *Ze Šumavy op. 68* – zde totiž je pedál uveden u primu i u sekundu a nejsou zcela stejné. Znamená to

snad, že počítal i s verzí pro 2 klavíry? U *Slovanských tanců*, jež se občas na dva klavíry skutečně hrávají, toto nenajdeme.)

- d) někde je v rukopise pedál dopsán cizí rukou. Někdy je doloženo, že tak činil velký Dvořákův přítel a spolupracovník Josef Zubatý, jinde jen toto jen hypotetické. Občas, hlavně v některých sporných místech, vyvstává otázka, zda Dvořák vše schválil a zda všechno z pedálového značení viděl (či chtěl vidět), například

op. 85 č. 1 – od t. 37 je tu *sempre staccato* (což se s předepsaným pedálem příliš neslučuje, vtip by se téměř jistě zrušil), v t. 102-103 je psána nereálná pedálová výměna (dlouhá nota *b* musí znít, ruka to nepobere - nutno buď pedál držet, nebo přivyměnit), obdobnou problematiku máme i v t. 110-111¹⁸

op. 85 č. 3 – v t. 40-43 a zejména 44-48 je pedál nelogicky neuveden (přitom je zde třeba široké rozpětí, agogika, zvuk!). V taktu 63 je nutno od poslední doby pedál vyměnit či pustit a pak již normálně střídat dle harmonií

op. 85 č. 11 – v taktech 72-73 nejde bez pedálu udržet bas, Dvořák zde přitom pedál pouští

op. 85 č. 13 – t. 25 nejde bez pedálu svázat. Od t. 26 zde probíhá nepřetržitý proud ostinátního *as* v levé ruce (nepřetržitá quasi vibrace), nejde přetrhávat zvedáním pedálu (hlavně t. 26-29 znějí pak opravdu bizarně, zcela bez účinku)

Detailně byla pedalizace dle potřeby rozebrána při analýze jednotlivých skladeb.

Nyní se podívejme na některé další elementy u Dvořáka, které mohou interpretovi více či méně komplikovat život, resp. nastudování a snahu o přesvědčivé vyznění Dvořákových děl, a mají možná podstatný vliv na skutečnost, že Dvořákovo dílo není mezi interprety tak frekventované, jak by svými hudebními kvalitami zasluhovalo:

Dvořák velmi nerad doslova opakuje – většinou v pravé, ale někdy i v levé ruce. Skoro vždy musí v melodii či stylizaci něco obměnit (frázování, rytmus, notu melodie, arpeggio za non

arpeggio a naopak, vypsané rozkládání či naopak nerozkládání akordů, předržování tónů aj.), ovšem pestrosti skladby to často příliš nepřidá a spíš to zavání raciem „vyspekulovanosti“, neboli „změnami pro změny“. Ruka se tím pádem často musí nutit do nepřirozenosti, nepřirozeného frázování a chodů, o komplikacích při učení se z paměti nemluvě (pokud skladbu nechceme studovat jen víceméně přibližně, povrchně) – Dvořák většinou vypracovává frázování velmi podrobně, je schopen rozčlenit sebemenší motivky i podmotivky, ovšem toto frázování téměř nikdy doslova nezopakuje a často přitom mění i dynamiku. Některé příklady: *Ekloga č. 4*, *Dumka op. 35*, *Tema con variazioni op. 36*, *Do kola!* (střed), *Humoresky op. 101 č. 3*, *č. 6* (ústřední problém, jinak by se docela dobře hrála) a *č. 8* (střed) nebo *Silhouetty op. 8 č. 4* (od taktu 45 střídavě staccata a „nestaccata“, skoro nikomu se do toho nechce) anebo *č. 11* (čtyři hlasová pásma, skladba je pokyny doslova zahlcena, pokud bychom chtěli vše věrně splnit). Neopakování za žádnou cenu v doprovodech je pro Dvořáka typické zejména v *Suitě A-dur op. 98* – jak v *č. 1* (takt 1 versus 9 versus 64), tak v částech třetí a čtvrté -, velké různice máme např. i v *Humoreskách op. 101* a jinde.

Někdo může namítnout, že Dvořák si rozhodně nepamatoval, jaké obloučky nebo jaké přesně tóny na začátku napsal, a že ony rozdíly jsou víceméně náhodné, tudíž je netřeba tak přesně dodržovat. Něco může samozřejmě být bezděčné a neúmyslné – nedotažený nebo přetažený oblouček, zběžnost zápisu, chybně dedukující editor při vydávání apod., ale mnohdy jde o záměr. Přestože z praxe u dirigentů vím, že v symfoniích se 90% takových míst u Dvořáka sjednocuje, nesouhlasím, aby se tak dělo v praxi i u klavíristů. Pokud chci opravdu srůst s proudem a řečí konkrétní skladby, bude mi velmi ku prospěchu, jestliže se budu snažit všechna místa detailně vypointovat, jejich proměňující se pointaci přijmout za svou a pak ji prodechnout a přenést na publikum. Jde zkrátka o uměleckou poctivost – byť samozřejmě si třeba při provedení vše detailně nevybavím, ale snažit se budu (být to zpomaluje nácvik i učení z paměti). Jedinou útechou je, že občasné chyby v tomto moc neohrozí celkové vyznění skladby (samozřejmě, pokud si na ně nezačneme zvykat a nesklouzneme postupně k „ležerní povrchnosti“ – skladba by „zešedla“, a to už by, třebas podprahově, i publikum vnímalo).

Stylizace doprovodů v sólových skladbách často nebývá příliš výhodná. Dvořák si neosvojil patričné sólistické idiomy, takže občas psal doprovod nepohodlně, zbytečně náročně,

nešikovně, tím pádem bohužel často též nezněle či v nevýhodné, ne ideálně znějící poloze. Některé obzvlášť markantní příklady doprovodů, jež vyznění velmi znesnadňují: *Suita op. 98 v č. 3* (od taktu 73 a trochu i od t. 41 Dvořák doprovod vyloženě konstruoval), *4 a 5* (dosáhnout zkroceného a přitom strhujícího rytmu v celé první části, včetně triol v taktech 35-37, je velmi nesnadné, doprovod velmi snadno „šedivě“ utíká pod rukama), *Silhouetta fis-moll op. 8 č. 4* (zejména mezi takty 17-20 a takty 29-34), *Dumka op. 12 č. 1* (abych toto zakryl, nesmím dodržet předepsaný pedál – levou bychom beznadějně rozkouskovali), *Lístek do památníku fis-moll* (při přesném dodržení not doprovod značně neobratný), *Poetické nálady op. 85 č. 7* (místy uprostřed – takty 71, 87, 97, 99) a *č. 10* (mnoho míst v krajních částech) nebo *Humoreska a-moll op. 101 č. 5* (je třeba i v nepřiliš znělé poloze donutit akcentovat obě ruce – trochu podobná situace jako v *5. části Suity op. 98*, shodou okolností stejná poloha i stejná tónina...).

Máme dvě základní cesty, jak výše uvedený problém řešit – doprovod co nejvíce upozadit (samozřejmě při respektování základních zvukových proporcí) nebo se pokusit vždy (či aspoň někdy) citlivě vyzvednout jemnosti oněch odlišení (někdy více vynést, někdy „spochinout na odlišnosti“, počkat si na dotyčný tón, skoro neznatelně odlišit tempem, zvukovým rejstříkem apod.). Skladbu by to ovšem nemělo příliš rozkouskovat, málo platné, levá je „background“. Někdy si můžeme pomoci pedálem, event. si ho i upravit (viz příklady výše). Vždy zkrátka tuto problematiku budeme řešit případ od případu.

Nejen doprovody, ale občas i celou skladbu (nebo některé její plochy) stylizuje Dvořák v nevýhodné, ne ideálně znějící poloze. Tím velmi znesnadní dobré vyznění například na řadě míst v *Silhouettě fis-moll op. 8 č. 4*, jako v taktech 29-34 (2. dobu v taktu nutno obouručně prodloužit, jinak nevyzní) nebo 35-36, o některých dalších plochách byla již řeč. Mnoho takových míst bohužel podstatně ovlivňuje v konečném vyznění skoro celou *Suitu A-dur op. 98* nebo aspoň její nácvik zbytečně znesnadní – skoro celá *1. část* včetně středu (kvartsextakordy apod.), *2. část* v taktech 1-12 a 29-až skoro 49, v *5. části* se značně obtížně prosazuje pravá ruka, hlavně od taktu 25. V cyklu *Poetické nálady op. 85* můžeme poukázat např. na *č. 2 Žertem* a plochu od taktu 70 - je třeba zde hrát velmi výrazově, až impresionisticky, jinak nezní, je to holé, prázdné. „Ruce v sobě“ jsou jeden z typicky znesnadňujících prvků v *č. 10 Bakchanale*, kde od nástupu melodie je nutno hrát opravdu rytmicky pravou a na 1. dobu přehnat akcent v obou rukou (aspoň v každém druhém taktu),

jinak se melodicko-rytmické vyznění zcela utopí (platí jak od t. 17, tak pro takt 257 a dále). Podobný exemplární případ (a navíc zbytečná „spekulace“ při opakování) se vyskytuje i v *Humoresce b-moll op. 101 č. 8* (viz příklady u rozboru skladby). U *Eklogy č. 4* jsou takty 104-130 vyloženě skleněné, neznělé, navíc v rukopise zde Dvořák celou dobu nechává hrát obě ruce šestnáctinové pasáže vzájemně se proplétající v jedné oktávě – toto bylo naštěstí již v prvním vydání (posmrtném) editory opraveno, doslova zhratelněno. Nevýhodně znějící plochy v *Klavírním koncertu op. 33* vybočují z náplně naší disertace a zaslouží si rozbor zcela samostatný, specifický.

U Dvořáka dále máme skutečně mnoho míst, kde *akordy jsou stylizovány bez ohledu na zvukovou účinnost* – tj. vyznívají prázdňě či velmi a zbytečně komplikovaně a obtížně, některé neefektivně rozkládá nebo naopak nerozkládá. Ne že by se taková místa čas od času nevyskytla u kteréhokoli ze skladatelů, u Dvořáka je však hustota těchto jevů příliš velká a interpretům cestu za strhujícím tvarem opravdu bohužel hodně znesnadňuje či od záměru odrazuje. O některých místech jsme se rámcově zmínili již v předchozím odstavci, dalších konkrétních příkladů je skutečně mnoho. Vezměme jen některé z typických: v již zmíněné *Silhouettě fis-moll op. 8 č. 4* Dvořák v taktech 17-24 velmi neefektivně, široce, rozkládá akordy v doprovodu – výsledek je pouze, že levá ruka se „uskáče“, aby vše trefila, a moc to nezní. V *Silhouettě G-dur op. 8 č. 10* musí být velký střeh, koncentrace, měkkost tónu a pomoc pedálu, aby všechny akordy vyzněly jako doprovodné smyčce a (navíc ve spojení se vzdušnými a přitom – alespoň pro posluchačův dojem - vázanými oktávami) skladba se zcela nerozpadla. Řadu znesnadňujících míst má *Dumka op. 12 č. 1* – doprovodné akordy jsou zde holé, i ve spojení s pravou rukou, diskutabilní je i pedál, zejména vzhledem k předepsanému frázování a artikulaci. Je třeba velký nadhled, hlavně v taktech 17-19 nebo 43-45. Ve střední části je opět trochu moc „uskákaná“ levá ruka, neboli zase se musíme velmi povznést na melodii, doslova hledat a vytvářet protékající šťavnatost, jak to jde. V *Klavírních skladbách op. 52* zachází s akordy kontraproduktivně zase jinak – šestnáctinový začátek č. 1 zní poněkud prázdňě a naivně, jinde (t. 43-56, 79-84) zas naopak přehušťuje. Musíme hrát opravdu a velkým ohněm a odvazem, abychom toto vše eliminovali. V jiné skladbě původně ze stejného opusu („dvojče“ předchozí skladby, *Allegro molto g-moll*) se naopak musí hodně odlehčovat rozložené trojzvuky (t. 3, 7, 19, 24 a mnoho dalších), jinak skladba vyzní školácky udřeně. V táhlé a velmi zpěvné *Mazurce d-moll op. 56 č. 4* je rozpor mezi tempem a přednesovým označením – pokud budu hrát předepsané *lento*, nebude *simplice*, pokud budu hrát *simplice*, bude skladba velmi nudit. (Navíc, v rychlém tempu je tato skladba

prakticky neproveditelná, nebo se z ní stane neskutečná šed'.) V *Jarní, op. 85 č. 4* máme začátek a konec (f) zvukově přehuštěn, v konci jako by chtěl náhle skoro napodobit Lisztovu Sonátu h-moll. O *Bakchanale, op. 85 č. 10* již byla řeč, nadto v t. 157-159 komplikují znělost ruce přes sebe. Vykřesat znělost z dané akordiky dá často práci v rovněž již zmíněné *Suitě A-dur op. 98* – akordy tu často neznějí samy o sobě a následný bas zvuk zdaleka vždy nedotvrdí (č. 1), pracně a nepřiliš šikovně vyznívá i akordická stylizace č. 3, interpret se s vtipností jak akordů, tak neznělé polohy opravdu dost nadře, tato část strhává do usedlosti. Neobratné stylizaci se nevyhnula ani slavná *Humoreska Ges-dur op. 101 č. 7* ve čtyřech taktech oktáv před reprízou (t. 37-40) – podrobněji viz dále. V *Ekloze č. 1* je akordicky sporné místo v taktech 13-16 (s neobratně stylizovanou levou rukou zní prázdně), *Moderato A-dur* je zvukově i stylizačně sporné od taktu 87 téměř až do konce. Další příklady, včetně cesty k jejich řešení, čekají na každého z nás při konkrétním studiu.

Je třeba spravedlivě poznamenat, že u čtyřručních skladeb Dvořák celkově zvuk neohrozil ani neomezil a případné znesnadňující elementy jsou při skutečně profesionálním přístupu a dobré zvukové bilanci zvládnutelné mnohem snáz. (Nakonec, čtyřruční Dvořákovy skladby, v čele se *Slovanskými tanci*, se hrají na celém světě.)

Dvořák též občas napíše téměř *nepobratelné* či *nespojovatelné akordy* (toto ovšem není Dvořákovu specifikum – občas se s tímto jevem setkáme u Smetany, Janáčka a zejména ve vrcholných cyklech Fibicha¹⁹, jež interprety, i jejich počet, bohužel opravdu často hodně limitují). *Některá místa jsou řešitelná jen se středním pedálem neboli prolongementem* (který Dvořákovu křídlo Bösendorfer nemá, byť toto samozřejmě nemusí znamenat vůbec nic) - již jsme hovořili o skladbě *Eclogue op. 52 č. 4* s velikým rozpětím, kde v levé ruce má dole dlouze znít prodleva a o víc než oktávu výše levá hraje staccatovou melodii a pravá ji nemůže zastoupit -, ale to je samozřejmě dost často spoléhání na náhodu (vybavení nástroje a spolehlivost zařízení) a je sporné, zda toto přímo bylo v Dvořákových intencích. V některých skladbách asi využijeme možnost převzít něco do druhé ruky (viz návrhy při rozboru jednotlivých skladeb), ale všude to možné není. Někde, ale zase jen někde si můžeme pomoci pedálovou „přivýměnou“ (např. ve 4. taktu třetí části *Suity op. 98*), často též záleží i na velikosti ruky, např. v *Humoresce es-moll op. 101 č. 1* (je-li ruka malá, musí *Es* pustit) a mnoha dalších případech. Jiné příklady, hlavně problematiky z prvního řádku:

takty 50-53 v již zmíněné skladbě *op. 52 č. 4* nebo střed 1. části (od oktáv přecházejících do vícezvuků) a takty 78-80 v 5. části *Suity op. 98*:



Nakonec dva značně typické příklady, vzaté z *Humoresek op. 101. Humoreska č. 4* a zde takty 5-8, resp. 25-28 a 33-40, hlavně poslední dva z nich – dřina s rozpětím tu být zřejmě nesmí, můžeme se snažit dát vždy dobře 1. dobu taktu a zbytek odlehčit, šestnáctiny hrát na jeden tah a nekontrolovat přehnaně všechny vnitřní tóny, barva dobře vyzní i při občasném vynechání některého z nich. Od 2. půle t. 39 až do taktu 48 hodně pomůže vtipné poddělování rytmu (na čtvrtky, občas i na osminy), rovněž *accel.* psané ve 44. taktu je třeba brát s rezervou a nepřestat v poddělování a vtipném nasazování (akcentaci) osmin, dokonce občas nevádí ani malé „zapesantnění“, pokud vše bude v rámci humoreskového vtipu a nikoliv dřiny. Naopak lépe je skočit na plochu od t. 45 (jinak velmi obtížné navázání!) – hlavně trefit bas; t. 45-48 se zahrát dají (jen se nesmí zatenznit a násilně roztahovat levá od basu); t. 47 je zase dobré zapesantnit (1.+3.+4. nebo 1.+2.+3.+4.) a vtipně dát 4. dobu (c^3) v pravé, dvojhmaty v tomto taktu jsou jinak spíš hodně dřivé a těžké než efektní. Pokud budeme chtít hrát poctivě všechny tóny, budeme se velmi držet s pobraáním a vyzněním zejména těsně před návratem reprízy i v nejslavnější *Humoresce č. 7* (t. 37-40) – naštěstí se dá toto místo naprosto neznatelně „retušovat“ (vypuštěním sekundového a^1 v 7. šestnáctině 37. taktu) a vše jako mávnutím proutku vyzní najednou plynule.

Ještě příklady nejruznějších míst v řadě skladeb, která se sice nacvičit dají, ale jsou značně (a zbytečně) obtížná, pianistovi zbytečně komplikují práci a zvuk to v mnoha případech neobohatí, jen zahustí. Takovému „přetížení“ se nevyhnul *Furiant op. 12 č. 2*, ani *Furianty op. 42 (č. 1 – takt 35-37 a analogicky t. 222-223, rovněž tak tercie od t. 54 nebo trioly v levé ruce v t. 174-176; č. 2 – od taktu 157 zdánlivě složité městnání rukou, ale zde naštěstí stačí jen upřesnit, kdy která ruka hraje nad a kdy pod. Jak již bylo řečeno, Furiantu č. 1 by nádherně slušela čtyřruční verze, leč nevím o žádné). Intermezzo op. 52 č. 2 a Valčík op. 54 v č. 4 jsou zmiňované na jiných místech. Ve Valčíku č. 6 je brzy zbytečná akordová dřina v taktech 9-17 a od t. 18 pak zbytečně husté dvojhmaty (ale ty se zahrají, naopak značně nepohodlně napsal akordiku v taktech 36-39 a 40-58). V závěrečném, 8. valčíku, je naopak*

přehuštěná a „přeskokovaná“ levá, což již od t. 13 nemístně svádí k nepříliš patřičnému zatěžkávání. Problematika *Eklogy č. 1* s nepřírozenými, komplikovanými dvojhmátovými chody v pravé ruce a od t. 50 místy značně kostrbatě stylizovanou levou je podrobně analyzována v rámci rozboru skladby. V *Poetických náladách op. 85* je velmi náročné technicky č. 2 *Žertem* (od t. 13, i po rozdělení do rukou – viz návod na procvičení u rozboru dotyčné skladby). V č. 5 (*Selská balada*) jsou zbytečně „zesložitěné“ takty 133-139 a 182-183 pro levou ruku, v č. 6 (*Vzpomínání*) takty 50-58 okamžitě vyzní neohrabaně, pokud je nebudeme hrát vyloženě vzdušně, sopránem, doprovod jen šumět a basy sice zněle, ale ne jako zvony. V č. 8 *Rej skřítků* je zbytečně přehuštěná akordika, což klade veliké nároky na zápěstí, a zbytečně „uskákaná“ levá. Č. 10 *Bakchanale* bylo a je hodně zmiňováno v jiných oddílech, v č. 11 *Na táčkách* Dvořák zbytečně pianistovi roztahuje ruku v t. 66 a komplikuje směr ve dvaatřicetinách rozložených akordů. A obdobně zbytečně složité stylizaci se občas nevyhnuly ani *Humoresky op. 101* – viz zmínky v jiných oddílech.

Dvořák též často, i mimo akordovou sféru, mívá *velké, někdy až nemístné požadavky na legato* – již jsme se zmiňovali, že např. v *Silhouettě A-dur op. 8 č. 11* prakticky neustále probíhají 4 kontinuální hlasová pásma, kde skoro vše chce Dvořák držet nebo vázat. Často, zejména v doprovodných figurách, ale nejen tam, používá velké či nepříliš přirozené intervalové kroky i velké rozpětí – kromě zmíněné silhouetty i např. v *Silhouettě op. 8 č. 4* (na 1. str., „lyrické téma“ dole, týká se zejména doprovodu), ve *Furiantu op. 12 č. 2* (od t. 108 – při doslovném dodržení), v *Tema con variazioni op. 36 (VI. var., hlavně takty č. 21-24)*, ve *Skotských tancích op. 41* (takty 213-217, rozkládání v levé) nebo v *Ekloze č. 4* (již od začátku). O *Impromptu op. 52 č. 1* (od t. 96) a *Intermezzu op. 52 č. 2* bude ještě řeč. Občas požaduje i kantabilní melodii (nebo protihlas) nad upoutaným tónem (např. hojně zmiňovaná *Eclogue op. 52 č. 4* – zač. t. 1-5, od t. 9 má navíc kontrapunkt v levé; též střední část *Allegro molto F-dur* nebo takty 40-44 v *Selské baladě op. 85 č. 5*, kde držením všeho bychom asi nevyhnutelně ztratili švih). Jindy užívá různý dvojhmátový (či dvou- a vícehlasý) kontrapunkt, nezřídka velmi obtížně svázatelný – např. ve středu *Furiantu op. 12 č. 2*, *Dumce op. 35*, *Skotských tancích op. 41* (t. 45-48), *Mazurce IV* (v triu, zčásti i rozdíl frázování) nebo *Humoresce As-dur op. 101 č. 3* (mezivěta od t. 33). Někdy tento případ navíc komplikuje rozdílné frázování dvou hlasů v rámci jedné ruky – např. v *Silhouettě op. 8 č. 10* (snad nejtypičtější příklad, byť zčásti je v tom Dvořák možná nevinně, viz rozbor skladby), v tématu *op. 36* (t. 17, 19, 21, 23 – viz příklad),



v začátku *Mazurky op. 56 č. 6* (různé obloučky v různých hlasech pravé ruky²⁰), v *Na táčkách op. 85 č. 11* (t. 40-41, možná i v taktech předchozích a následujících) nebo v *Capricciu* (t. 20 levá ruka). Často na všechny tyto náročné požadavky musíme vyzrát - vedle samozřejmých, velmi častých a často doslova těsně za sebou následujících bezhlučných výměn – vyloženě zpěvným protažením první noty a úměrným ubráním dalších not, abychom iluzi legata 2-8 nebo i více plynulých not navodili a melodie se nám nerozkouskovala nebo nestala beznadějně kostrbatou či věcnou, šedivou. Často též musí vyloženě kooperovat ruka (či ruce) s nohou – jedno bez druhého zkrátka účinku plynulého legata sotva docílí (o vázání akordů nemluvě, princip je stejný). Z mnoha potenciálních příkladů na toto vybíráme *Silhouettu op. 8 č. 10*, *Dumku op. 35*, *Na Svaté Hoře op. 85 č. 13* (t. 25) a *Humoresku A-dur op. 101 č. 3* (t. 33 a další, t. 63-67).

Někdy Dvořák naopak proplétá kontrapunkty (či melodii a doprovod) velmi blízko sebe a přes sebe (rozestup hlasů bývá od tercie míň), většinou v rámci jedné, hlavně pravé ruky, čímž se velice snadno zkreslí tvář a naruší tok melodie – kterou by měl posluchač pochopitelně mít šanci poznat v tvaru, který chtěl autor. Velmi snadno se stane, že doprovodné tóny (ať již neúmyslně nebo z lajdáckosti) „vstoupí do toku melodického“ – toto může nastat, i když někde Dvořák přímo tak nestylizoval, ale v rámci ulehčení si něco do druhé ruky přehodíme. Pak musí nastoupit mravenčí práce s přeháněním rozdílu hlasů (podle jejich rolí), aby se plynulost a hráčská i posluchačská jasnost jednotlivých pásem neporušila. Zase je nezbytná kooperace rukou a v tomto případě doslova i obou nohou. Například: *Silhouetta A-dur op. 8 č. 2* (kontrapunkty), *Moderato A-dur* (t. 62-72, 110-119 – zde navíc *ff*, byť není přímo jeho!), *Serenáda op. 85 č. 9* (zejména střed), *Humoreska b-moll op. 101 č. 8* (jak úvod – kontrapunkty, tak střed: doprovod a melodie se hlasově překrývají) a hodně míst v *Suitě A-dur op. 98* (v č. 1 – t. 13, 15-26, 60-63; v č. 3 – od t. 73 a zejm. od t. 81; v obou částech důsledek „konstruovanosti“ při snaze o doslovné neopakování se; v č. 2 – od t. 106 a hlavně od t. 114; i v č. 4 – t. 11, ale i jinde).

S výše uvedenými požadavky na legato a pointaci souvisí i další Dvořákov jev – *velké požadavky na polyfonii* (samozřejmě nejen legatovou, ale legato přirozeně dominuje).

Některé pěkné ukázky dvořákovské polyfonie najdeme např. v *op. 36 (Tema con variazioni)* nebo *op. 56 (Mazurky – zejména č. 5)*, v obou případech opravdu s hodně imitacemi, dost polyfonní je i *Humoreska A-dur op. 101 č. 3* (ve střední části - t. 33 a d. – a v kódě t. 63-65). Nyní si zkusme připomenout skladby, kde je práce s polyfonií snad nejobtížnější – o některých z nich, v důsledku prolínání se různých problematik, již byla v předchozích odstavcích řeč, stejně jako u rozborů jednotlivých skladeb: *Silhouetta A-dur op. 8 č. 11*, *Dumka op. 35* (mnoho míst), *Impromptu op. 52 č. 1* (od taktu 96 skoro jako by si vypracovával harmonický úkol! – a celkově se v celé skladbě teprve učil psát), *Intermezzo op. 52 č. 2* (s maximálním množstvím němých výměn jde skoro vše svázat, ovšem pokud nemáme malou ruku), *Mazurka d-moll op. 56 č. 4* (nešikovný zejména 17.-22. takt) nebo *Suita A-dur op. 98* (č. 3 – střed, č. 4 – střed, hlavně od t. 30, kde je dost obtížné prosazovat patřičné hlasy, něco i náročné na udržení). Z neopusovaných skladeb pak *Eklogy* (prakticky všechny, hlavně č. 2 – píše skladbu jako polyfonii, ale uspokojivě vyní jen při uvolněném přenášení, nadýchanosti a souvislém dechu celé skladby, jinak bude provedení „utlačené“, „upocené“. Levé ruce zde předeepsal *sempre legato* a současně v 1. taktu pod noty tenutové obloučky – ale vázat zde stejně prakticky příliš nejde. I kdybychom stále v obou rukou přehmatávali na bezhlučných výměnách, klouzali apod., riziko necelistvosti bude i přes velkou snahu příliš velké. V *Ekloze č. 4* je ve středu několik hlasových pásem, zde naštěstí je možnost řešit polopedálem). A pochopitelně *Capriccio*, kde hodně často píše předržované tóny, tím pádem leccos doslova „přepolyfonizoval“ – pokud bychom chtěli hrát zápis naprosto věrně, musili bychom skladbu hrát na dva klavíry! Zde se Dvořákovi už klavírní part vysloveně v myšlenkách změnil v partituru, ostatně pak už pro klavír vůbec nic nenapsal, aspoň původního a sólového ne.

Abychom nebyli nespravedliví - v některých skladbách si stačí na neobvyklou či zdánlivě nepohodlnou sazbu jen zvyknout a místo pak už jde – např. v *Tema con variazioni op. 36* v *I. variaci*, ve *II. variaci* pak začátek a dále takty 21-24. Jinde můžeme s úspěchem vymyslet „chytrý prstoklad“, jako např. ve skladbě *Noční cesta op. 85 č. 1*, od t. 95 „vzájemně si ustupující“, kdy g^2 v pravé bereme skoro stále 1. prstem,



či v *Silhouettě H-dur op. 8 č. 9*, kde netřeba vše vázat a stále ruku roztahovat. Též se můžeme postupně naučit opět více než obvyklé odlehčování hlavně zápěstí, ale i lokte – toto se zdarem použijeme vedle výše uvedených skladeb i v mnoha jiných, např. v *Silhouettě op. 8 č. 5* (t. 56-68 a analogicky další obdobná místa se při maximálně uvolněných loktech a zápěstí nacvičit dají, též při značné dávce celkové trpělivosti - občas jsou zde nepřirozené chody, ruka se často „vyhodí z uvolněnosti“ rytmickým posunem, drobnou, ale nečekanou změnou v akordu či přehazováním) nebo *č. 12* (zde se v t. 8 jedná vyloženě o nezvyk a celkově si v celé skladbě interpret hodně pomůže dramatizací, lyrizací a obecně agogikou); rovněž tak v *Poetických náladách op. 85* (mj. *č. 11* – v t. 10-21 je třeba hlavně levou, ale občas i pravou ruku spíše smrštít, nedržet násilně roztaženou v tenzi, ani v decimových skocích, zvláště když tempo není závratné; *č. 12* – od t. 13 musí pravá včas levé ustoupit, tj. nedodržet zcela oktávu až do konce, a levá si musí pro sebe vyzkoušet nejpohodlnější prstoklad). V řadě jiných míst a skladeb se vyplatí, po vyčerpání všech praktických možností, promyslet si zachování tahu i za cenu vynechání některé relativně marginální noty či not – rozhodně lepší cesta než se snažit pobírat a vázat otrocky všechno, za cenu kostrbatosti, neznělosti či ohrožení (namožení) ruky, tím bychom účinku Dvořákových skladeb sotva pomohli. (Autor této práce nemá zrovna malou ruku – a i on má s mnoha místy po této stránce co dělat. Ale k této problematice se ještě vrátíme.)

Poměrně často rovněž musí interpret řešit graficky poněkud zavádějící autorův zápis, jenž zbytečně znesnadňuje vnímání klavírního partu. Toto samozřejmě opět není dvořákovské specifikum, dopustí se toho občas skoro každý skladatel – jen je škoda, jestliže v součtu jiných nástrah i tento element od studia konkrétní skladby odradí. (Samozřejmě, mnohdy stačí zas jen něco přehodit z ruky do ruky, leč ne vše si člověk na první pohled uvědomí.) Například v *Intermezzu op. 52 č. 2* máme de facto oktávy, ale ligaturou předržené noty zápis opticky zahušťují (t. 11-16). Ve *Valčíku a-moll op. 54 č. 2* (takty 25-28) a *Mazurce d-moll op. 56 č. 4* (t. 5-6, 21-22, 30-31), ale i leckde jinde, stačí zdánlivě dřívá místa jen účinněji

rozdělit mezi ruce a vše je vyřešeno. V *Ekloze* č. 2 často máme matoucí chody septim a nón, ač ve skutečnosti jsou to posunuté oktávové chody (t. 4-7, 38-41 a mnoho analogických míst, vlastně de facto i celá střední část) – toto ovšem Dvořák jinak napsat nemohl. V *Ekloze* č. 4 je v krit. vydání „lajdácký“ zápis taktů 53-54 s matoucí šestnáctinovou pauzou navíc, ale zde opět Dvořák nenese vinu – v rkp. i 1. vyd. je vše zapsáno správně, v duchu předchozích taktů. (Jde asi opravdu jen o nedopatření, ani ve vydavatelské zprávě o tom není nic.) A v rkp. opominuté, téměř znehmatelné vyznačení „o oktávu výše“ v taktech 104-130 bylo naštěstí ve všech vydáních (až do t. 126 včetně) opraveno. Dešifrovat zápis přehozením do druhé ruky si musíme i v *Poetických náladách op. 85* č. 7 (t. 40-41, ale i závěrečná plocha střední části) a č. 10 (takt 102-107), v č. 12 stačí rozložit doprovodné girlandy rozložených akordů mezi obě ruce (t. 13-20, 63, 67-71, 87-88). V *Suitě A-dur op. 98* máte zápis taktů 40-41 v č. 4 (není přesně jasné, jak to chtěl). A v předposlední Dvořákově klavírní skladbě vůbec, v *Ukolébavce*, musíme řešit délky půlových not v pravé ruce v t. 33-39 a v levé ruce téměř stále. Vedle míst, kde stačí velká pečlivost a chytrost při rozdělení do rukou nebo naopak žádná ruka tyto noty objektivně neudrží, máme nejčastěji úkazy ve stylu „teoreticky ano – prakticky ne“ (nebo jen za cenu přílišné, uvolněný přednes již téměř znemožňující námahy) a více než jinde záleží pochopitelně opět i na velikosti ruky, ostatně zdaleka nejen zde. A o *Capricciu* bylo podrobně hovořeno u rozboru příslušné skladby.

Konečně si můžeme v řadě skladeb úspěšně pomoci nebo si aspoň hodně ulehčit situaci citlivou agogikou, včetně tempových změn – jinak riskujeme, že skladba zešedne, „zřádní“ nebo se nemístně zobtíží. Velmi typickým příkladem jsou již dosti zmiňované změny temp v *Silhouettách op. 8* č. 4 nebo 12, vlnění agogiky velmi odpomůže *Silhouette* č. 11, včetně tenze ruky. Dalšími příklady jsou *Dumka op. 35*, poslední variace v *Tema con variazioni op. 36* (i při relativně častých změnách temp, jež nejsou přímo napsány, se variace nerozpadne, naopak – a praxe i interpretační tradice toto ostatně dokázala i pro celou skladbu), *Furiant op. 42* č. 2 (v dvojhmatových místech – např. od t. 31, ale i analogicky jinde – stačí měkce si zpomalit), *Intermezzo op. 52* č. 2 (obdobně jako *Silhouetta op. 8* č. 11, byť agogiku zde kvůli charakteru skladby nemůžeme rozvlnit zdaleka tolik), *Gigue op. 52* č. 3 (u změny na moll od 21. taktu), *Poetické nálady op. 85* – č. 2 (zejména klidný rozjezd v t. 40-41, ale i leckde jinde), č. 5 (pomáhat si občasným ritenutem a „zapesantněním“, bohužel úplně všude se nehodí ani nepomůže – zejm. ve střední části) a č. 7 (zde je naopak volba „tempa jistoty“ dosti klíčová pro celkovou snadnost – a skladba bude účinná i tak!). Změny temp podle jednotlivých úseků velmi prospějí pestrosti a celkovému charakteru č. 3 z uvedeného cyklu,

stejně jako lyrickému středu a majestátnímu vyznění těsně před závěrečným oktavovým sestupem v páté části *Suity op. 98*. V *Humoreskách op. 101* někdy Dvořák změny v tempech, včetně konkrétních označení, psal (č. 1, 2, 8), jinde naopak nepsal (nepočítáme-li samá *ritard.* a *in tempo* bez bližší specifikace) a je na interpretovi, aby tomuto vdechl život dle svého citu a logiky skladby. Ve dvou skladbách byl Dvořák agogicky výjimečně velmi podrobný – v *Impromptu d-moll* (souvisí s tím snad snaha o vtip v souvislosti s otištěním skladby v hudební příloze Humoristických listů?), druhou výjimkou je poněkud nesourodé *Moderato A-dur*, kde něco z agogiky navrhli i editoři v kritickém vydání (ač toto jinak nedělávali, pokud vypisovali úseky Dvořákem pouze označené *Da Capo*). Všude jinde záleží hlavně na interpretově hudebně-technické výbavě a schopnosti empatie do konkrétní skladby.

Na závěr se pokusme odpovědět si na otázku, již v předchozích odstavcích naznačenou – můžeme ve všech výše uvedených případech provádět též zásahy do notového zápisu?

Ano – pokud tento zásah výjimečně bude ku prospěchu věci. Nemám teď na mysli brání pedálu, předčasné puštění dlouhé noty či rozkládání vícezvuků z důvodu malé ruky nebo nepobratelného, neudržitelného či ruku příliš namáhajícího rozpětí – o tom všem již bylo hovořeno. Pochopitelně není „trestné“ ani přehození z ruky do ruky, pokud jím neohrozíme požadovaný zvukový obraz a naopak mu tím pomůžeme. (Jen tuto skutečnost poctivě zmiňme, pokud bychom snad něco tiskem vydávali – autorův původní zápis má každý právo poznat²¹.) Jde o to, jestli si coby profesionálové můžeme v „úředně“ nezlehčeném znění dovolit změnu stylizace nebo dokonce nějakou notu vynechat. Co se týče prvního, byl bych velmi obezřetný – doba těchto svévolných úprav, častých např. ještě u generace dožívajících Lisztových žáků, snad už opravdu odezněla a hlavně, tyto úpravy by byly asi vždy slyšet, aspoň pro člověka, který skladbu dobře zná. Naopak, v několika skladbách se nabízejí zcela zbytečně nepohodlná místa, kde vynechání noty pravděpodobně 99% i vzdělaných posluchačů vůbec nepostřehne a působivost skladby se tím jen zvýší. Zrekapitulujme si některé typické, již v předchozím textu zmíněné případy: *Humoresky op. 101* č. 1 (hlavní téma) a č. 7 (předposlední akord taktu 37), *Listek do památníku fis-moll* (viz příklad zlehčení celé skladby, uvedený u rozboru), nikdo si určitě nepovšimne vypuštění spodního tónu v šestnáctinovém dvojhmatu levé ruky v *Capricciu* (od t. 9) ani neznatelných retuší ve 13.-20. taktu (a mnoha analogických místech) *Reje skřítků op. 85* č. 8, zejména ve čtvrté

z šestnáctin pravé. Redukovat můžeme v dvojhmatově značně brzdícím taktu 77 a jemu podobných ve *Valčíku op. 54 č. 4* (levá se může repetovaným osminám vyhnout hraním pouhých čtvrtek, pravé stačí při opakování dvojhmatu jen vrchní tón), proškrtat si můžeme nepohodlné souzvuky i v *Ekloze č. 1* (t. 66-74) a případně též č. 3 (t. 22 a jemu podobné), zde si však již v obou případech můžeme účinně pomáhat i přebíráním do levé, máme ji blízko. Malé „riziko odhalení“ je i v začátku *Furiantu op. 12 č. 2* a zejména ve *Furiantech op. 42 - v č. 1* (takty 35-36 a 222-225) i 2 (od taktu 31). Takovéto redukce ostatně nejsou přímo dvořákovské specifikum – Smetanův klavírní zápis se dokonce ve všech, i kritických vydáních, prakticky legálně retušuje, z důvodu přílišné námahy pro ruku (Macbeth; Furiant – t. 276-279 – a poslední takt Hulána z Českých tanců), již byla řeč o vrcholném Fibichovi a dokonce Beethoven má ve II. větě Sonáty Es-dur op. 31 č. 3 v šestnáctinách doprovodné levé ruky v taktech 50-55 (a analogicky 158-162) takové dvojhmatové „přeurčení“, že vynechání vrchního tónu u každého sudého dvojhmatu v příslušné ruce by se sotva postrehlo, pokud by se požadovaná celková brilance tímto zvýšila. Toto je nakonec nejdůležitější – pokud nám jakékoli zlehčení k virtuóznímu dojmu, plynulosti a zvukové účinnosti nepomůže, začne taková úprava zvukově prorážet, zapůsobí leda neuměle a opodstatnění tím pádem nemá. A neuchylujme se k tomuto kroku příliš často – spíš si jej nechme opravdu jako „poslední záchranu“, kdy všechno ostatní jde a jen něco konkrétního by vyznění skladby ohrozilo.

Ne – pokud se jedná o svévolné zásahy do dynamiky, rytmu, akcentace a frázování, včetně násilného sjednocování uvedeného. Snad každý skutečný profesionál by měl být zvyklý používat kritické vydání (u každého skladatele, nejen u Dvořáka – ale ten zrovna běžně přinejmenším v knihovnách dostupný je!) – a přestože samozřejmě žádné takové vydání není přesným otiskem rukopisu (ani nemůže být, žádný autor při zapisování skladby nebyl neomylný nebo vždy čitelný) a ani si neosobuje právo na stoprocentní neomylnost, mělo by být základem. (A příliš, příliš časté „nedoslovné“ Dvořákovy opakování sotva můžeme brát znovu a znovu jen jako omyl či náhodu.) Rovněž by se neměly připouštět zásahy do agogiky – samozřejmě žádný autor nemůže napsat všechno, budeme ji tedy dle logiky a citu dotvářet, ovšem přetváření ve stylu „místo acceleranda ritenuto“, „místo forte piano“ apod. bychom si opravdu troufat neměli. (Výjimka potvrzuje pravidlo – v 44. taktu *Humoresky op. 101 č. 4* máme předepsanou akceleraci v hustých, nepohodlných dvojhmatech a v dalších taktech navíc v levé skoky. Pokud se chceme vyhnout šmíře či nečistotám, vyplatí se v tomto taktu naopak zvolnit či aspoň poddělit a umožnit humoresce, aby se od klidného basu

v následujícím taktu opět odrazila a rozběhla.) A ještě dva případy zásahu, jež se v praxi vžily, byť souhlasit s nimi nemusíme: *Valčík op. 54 č. 4*, t. 12 a 20 – tvar melodie zde snad každý interpret sjednocuje s ostatními místy výskytu, vychází se mj. i z autorovy smyčcové úpravy. A jeden příklad doprovodu, se kterým se skoro každý klavírista (i varhaník) v životě potká – č. 7 „*Při řekách babylonských*“ z *Biblických písní*. Levá ruka má na první pohled stále stejný rytmus, ale ve skutečnosti jsou to rytmy dva. Polovina interpretů sjednocuje, polovina zápis dodržuje, ovšem tím pádem riskují, že jim bude vytknuta – nerytmičnost...

Samozřejmě, pokud při hře z paměti všechny jemné nuance v Dvořákově zápisu nedodržíme nebo se nám při provedení trochu popletou, můžeme se utěšovat tím, že skladbu jsme posluchačům asi nezbortili. Jak jsme ale již v předchozích odstavcích řekli, toto by nás nemělo svádět k zběžnosti či povrchnosti a přibližnosti při vypracování. Kdysi jsem četl zajímavý článek – kdyby každá ze součástek pro stavěnou kosmickou loď byla vyrobena s přesností na 99,99%, pak by celá loď byla ve výsledku spolehlivá asi na 30%. Snažme se tedy při nácviu být co nepreciznější (v nejširším slova smyslu, ne jen hrát čistě) – jen tak jedna oddrovená cihla dům neohrozí, kdežto mnoho zborcených cihel pak již může mít efekt domina. Pokud budeme takto zodpovědní, tím více naděje, že se autorem zapsanému záměru co nejvíc přiblížíme.

Velmi bych nerad, aby celá tato obšírná část podkapitoly, s mnoha aspekty vzájemně se překrývajícími, vyznívala jako skoro samé odsudky řady elementů Dvořákova komponování pro klavír. To by bylo v příkrém rozporu s krédem celé práce, stejně jako se snad zřejmou ideou „abychom odkryli krásu“ při rozboru a interpretační realizaci každé skladby. O nádherných melodiích i harmoniích, svěžích nápadech, nakažlivé náladě i celkovém kouzlu mnoha skladeb není třeba psát - většinou o nich velmi dobře víme. Jen vždy není úplně nejsnazší je bez námahy a přemýšlení vyhmátnout tak, aby se co nejpřesvědčivěji zjevila posluchačům, kteří noty nikdy neviděli a skladbu třeba nikdy neslyšeli. Zkončíme tedy tento oddíl naopak poukazem na Dvořákovu možno říci předvídavost a pokrokovost, které jsme naštěstí ani my pianisté nebyli ušetřeni. Neotřelé, novátorské harmonie si u Dvořáka v klavírních skladbách můžeme vychutnat nejvíce v *Impromptu d-moll* (od t. 103 celá plocha, jdoucí až do Suka či Nováka!), v začátku i středu *Mazurky F-dur op. 56 č. 5*, do světa Suka, Fibicha a impresionismu se Dvořák ponořil v *Poetických náladách č. 1 (Noční cesta)* a zejména v č. 3 (*Na starém hradě*), kde impresionistický opar dotáhl zdaleka

nejsuggestivněji. Harmonicky hodně bohatý a neotřelý je Dvořák i v *Tema con variazioni op. 36* (zejména ve variaci č. 6, kde snad až přemoduloval) a pak samozřejmě ve svých „amerických“ opusech – jak v *Suitě A-dur op. 98*, tak v *Humoreskách op. 101*. A *Allegretto G-dur* (B 109/4)? To je téměř „janáčkovsky futurologické“.

¹ Může nás hrát a povzbuzovat hodnocení významného německého skladatele a muzikologa Waltera Niemanna (předpokládejme, že se nejednalo o pouhou kurtoazii – bylo psáno pro čsp. Hudební revue, 1911, roč. IV, č. 8-9, pro speciální dvořákovské číslo k nedožitému jubileu, str. 495): „V klavírních skladbách Antonína Dvořáka a Rusů vězí dnes zcela jistě nejvíce „hudby“. I v nich ukazuje se Dvořák jakožto největší řečí své pravlasti mluvící romantik, tak bohatě překypující, původní a naivně bez reflexní invence, jak ji může mít jen zrozenec z boží milosti nejnadanějšího hudebního národa v Evropě.“

² Dvořák ovšem i klavírní díla velkých mistrů sám od sebe pilně studoval – nedovíme se již, zda nejvíce pročitáním not, vlastním přehráváním či poslechem interpretace druhých osob, ovšem Kovařík v knize *Nejraději mne tituloval indiánem* (str. 82) vzpomíná: „Mistr, jakmile nebyl zaměstnán na nějakém díle, rád prohlížel a přehrával, co mu do ruky přišlo (...)“. Rovněž si dokázal vytvořit možná občas diskutabilní, ale plnoprávné a ucelené názory. O svém vztahu ke klavíru a komponování klavírních skladeb říká: „Já mám klavír rád. Dobrá muzika musí též na pianě znít. Ale taky se musí umět pro klavír psát! Každý to neumí! A pořádnou formu už vůbec málokdo! Buď je to sonáta a není to klavírní, jak u Schuberta, anebo je to klavírní a ne sonáta, jako u Chopina a Schumanna.“ (Jiří Berkovec: *Antonín Dvořák*, Praha : Editio Supraphon, 1969 – str. 240-241)

³ Např. Karel Hoffmeister ve své knižně vydané přednášce *Vývoj klavírní virtuozity* (Knihovna Hudební výchovy č. 2, vyd. Knihtiskárna V. Kotrby v Praze, nákl. vl. 1921 – str. 52-54) Dvořáka vůbec neuvádí – z Čechů jsou zde zmíněni jen Dusík, Tomášek, Smetana, Káan, Josef Jiránek a Trneček...

⁴ Z dvouručních to jsou jen *Slavnostní pochod* (orig. B 88) a *Pražské valčíky* (orig. B 99), mnohem více vytvořil Dvořák výtahů čtyřručních – např. *Serenáda E-dur op. 22*, *Slovanské rapsodie op. 45*, *Polonéza Es-dur* (orig. B 100), *Můj domov op. 62* a mnoho dalších, též trio *Dumky op. 90*. Podrobněji viz Burghauserův katalog, str. 363-379. Někde není autorství výtahu zcela prokázáno nebo byl jen spoluautorem (viz zmínky v katalogu).

⁵ Dle vžitého a zdaleka nejčastěji vydávaného Bülowova výběru 60 etud. V původním, mnohem méně vydávaném kompletu 84 etud má tato č. 37.

⁶ Pasáže i oktávy se přirozeně vyskytují rovněž v *Klavírním koncertě op. 33*, kde pochopitelně prof. Vilém Kurz při své úpravě ke Dvořákovým ještě hodně přidal.

⁷ Jako typická právě pro Dvořáka bývá nejčastěji uváděna rytmičtější středních hlasů a pohyblivý bas. Několik případů ocenění Dvořákova rytmu zahraničními kritiky: „Dvořákovy rytmy nemají ve své mnohotvárnosti a ohnivosti sobě rovných“ (*Signale*) – „Dvořákova díla vydechují zvláštní vůni, za niž vděčí důvtipnému rytmu“ (*Guide musical*, Brusel) – „Skladby jeho působily zvláště českým rytmem“ (*Berliner Morgenpost*) – „Skladby působí originálně, kde se opírá o kapriciózní rytmy své lidové hudby“ (*Berliner Börsen-Curier*). Viz kniha Jiří Berkovec: *Antonín Dvořák*, str. 283.

⁸ Podobná situace s metronomem je i u *Klavírního koncertu op. 33* ve 3. větě s tempem ♩ = 120.

⁹ A pochopitelně do čtyřručních *Legend op. 59* č. 1, 3 nebo 7 a *Slovanského tance* č. 3.

¹⁰ Za polský mazur bývá někdy brán i *Slovanský tanec* č. 10.

¹¹ A velmi příbuznou sousedskou použil např. ve čtyřruční *Legendě op. 59 č. 9* nebo *Slovanských tancích č. 4, 6* či 16.

¹² Když odmyslíme přímo „otitulovanou“ slavnou *Polonézu Es-dur*, kterou Dvořák sám čtyřručně upravil, za polonézu bývá brán i *Slovanský tanec č. 14*, kdežto *Slovanské tance č. 7 a 11* jsou v rytmu skočné (který proskakuje i do tance č. 3 v oživené ploše po hlavním tématu) a č. 13 je již pozapomenutý tanec špacírka.

¹³ Číslo 5 a 9, plus *Legenda op. 59 č. 1*.

¹⁴ A též 2. věty *Klavírního koncertu op. 33*.

¹⁵ Stejně jako 3. věta *Klavírního koncertu op. 33*.

¹⁶ Obdobnou rytmickou pravidelností jsou protkány i čtyřruční skladby – vedle samozřejmých *Slovanských tanců* i *Legendy op. 59* (např. č. 1, 3, 7) nebo *Ze Šumavy op. 68* (č. 1, 3, 4 – hodně složité v závěru na souhru, zde až překombinoval! – nebo č. 6).

¹⁷ Není příliš pravděpodobné, že by značkou *Ped.* zde myslel prolongement – byť zcela vyloučit se to nedá, od r. 1860 se klavíry značky Steinway již s prolongementem vyráběly a mohl je tudíž někde poznat. Totéž se týká i následující skladby.

¹⁸ A rovněž v následující skladbě *op. 85 č. 2* od taktu 94.

¹⁹ Zejména Malířské studie *op. 56*.

²⁰ Napohled též v *Mazurce op. 56 č. 4*, ale ta není vydavatelsky zcela jasná – viz zmínky u rozboru.

²¹ Proti tomu se často ve svých vydáních prohřešoval např. slavný český pedagog Vilém Kurz.

4. 3. 3 Přístupnost klavírní tvorby A. Dvořáka mladým interpretům

A toto závěrečné zamyšlení by se samozřejmě mohlo jmenovat též „Problematika výuky klavírního díla A. Dvořáka na ZUŠ“, potažmo u dětí. Pokud se chceme problematikou zabývat vskutku seriózně, musíme napřed vyřešit k a r d i n á l n í otázku – které skladby mají děti vlastně hrát, s kterými **začít**. Neotvíral bych toto téma, kdybych neměl (např. z pohledu mnohaletého lektora Interpretační dílny při Dvořákově Turnově a Sychrově, ale i jinde) vlastní zkušenost s neadekvátním výběrem skladeb – kterým děti z nejrozličnějších důvodů nemohly ještě dostat. Skladby opravdu nejvhodnější pro děti jsou totiž utopené v mnoha sešitech a dá docela velkou práci si jich všimnout a odtud je „vyextrahovat“. Zatímco u jiných autorů již byly sestaveny více či méně vhodné sborníky adekvátních skladeb (Fibich: *Cvičení a etudy, Dětem, Album II.*; Smetana: *Výbor klavírních skladeb I* - byť ten pro úplné začátky zrovna není, tam je to rovněž utopeno v souborném kritickém vydání díl 3 a 4, ale např. *Poklad melodií* vydán byl; V. Novák – věci z *Mládí*, Martinů: *Loutky, Bajky* a několik sborníků – např. *Skladby pro Poličku*, Janáček: *Národní tance na*

Moravě (2 i 4ruč.), u Dvořáka nic takového nemáme. Nesmí nás ani splést onen zdánlivě přehledný dvoudílný „modrý“ reprint kritického vydání *Klavírní dílo 1-2* (1. vyd. 1985-86) – některé okrajové skladby, jež by se nicméně pro děti dobře hodily, zde obsaženy již nejsou a na jiné vhodné skladby upozorněno nijak není. Nepomohou nám různé „Postupy při výběru klavírní literatury“, jak je psali např. tandem Böhmová - Grünfeldová, R. Kurzová nebo J. Kàan. První z nich doporučují pro 3. roč. *Dvě perličky* (což je samozřejmě správné), pak ale mají až v 6. roč. *Silhouetty* a v 7. roč. přešel mnohého různé obtížnosti, ovšem bez *Humoresek* a *Poetických nálad*. Poprvé pro 4ruč. hru doporučují *Valčíky!* Růžena Kurzová doporučuje začít až v 5. roč. *Silhouettami* a *Dvěma perličkami* (!) a čtyřručními *Maličkostmi* (jako *Valčíky*, ani toto není Dvořákova orig. verze!). J. Kàan by začal seznamování s Dvořákem rovnou *Humoreskami* (5. r.) a *Poetickými náladami* (6. r.).

Nepomohou nám moc ani dostupné české „noty pro LŠU“ - v Edici lidových škol umění (Editio Supraphon) vyšla pouze v r. 1974 pro II. cyklus *Ukolébavka* spolu s *Humoreskou op. 101 č. 3* (s dosti svévolnými zásahy editorek)¹ a v r. 1976 pro 7. roč. *Skotské tance* v úpravě pro 4 ruce (ta ovšem není Dvořákova, byť ji schválil). V albu „Česká klavírní hudba“ (Editio Supraphon 1970) vyšlo *Na táčkách z Poet. nálad* a slavná *Humoreska op. 101 č. 7*, ovšem obě tyto skladby rovněž patří již na rozhraní I. a II. cyklu. Úplně scestná je pak místy dramaturgie tzv. Lidové edice v rámci někdejšího SNKLHU – najdeme zde kromě *Dvou perliček* např. mj. dvouruční klav. výtahy *Symfonie č. 8 a 9* a všech *Slovanských tanců* (vše značně „vyspekulovaná“ úprava Karla Šolce, obtížně hratelná i profesionálům! + samostatně *Largo ze Symf. č. 9* v mnohem snazší úpravě L. Lásky), dále názvově matoucí (a proto asi zařazený) *Rej skřítků z Poet. nálad*, velmi náročný na uchování uvolněnosti v zápěstí i loktech, a pak už skladby trochu „normálnější“, ale taky ne pro začátečníky, jako nejslavnější *Valčíky op. 54 č. 1 a 4* a *Humoreska* (originál i zlehčená – o obojím byla a bude ještě řeč). Nejpodivnější směs návrhů nakonec čteme v anonymní brožuře „Klíč k hudebnímu umění“ (Kniha, n. p. 1957) zabývající se u nás vydanými nebo chystanými hudebninami. Dvořák se zde poprvé objeví ve 4. roč. (*Dvě perličky* a vedle toho *Suita A-dur op. 98!*), v 5. ročníku doporučují *Valčíky op. 54 č. 1 a 4* a *Humoresky op. 101*, v 6. roč. *Dumku a Furiant op. 12*, *Poetické nálady op. 85* a čtyřruční *Slovanské tance*, v 7. roč. teprve *Silhouetty op. 8*, vedle kompletu *Valčíků op. 54* a dvou závažných *opusů 35 a 36*. Tak pokročili žáci tenkrát v našem školství opravdu nebyli. (Brožura vyšla jako seriózní materiál v nákladu 10 000 výtisků.) Příliš nám nepomůže ani jinak velmi záslužné dvoudílné album „Nejkrásnější melodie“

(sestavil a upravil Antonín Pokorný, vyd. SHKLHU 1956 – 1. díl a Editio Supraphon 1969 - 2. díl), kde z původních dvouručních klavírních skladeb nalezneme ve velmi zlehčené úpravě *Humoresku*, *Furiant op. 85 č. 7* (ovšem v a-moll a s velmi zredukovanou, nevystihující sazbu) a *Valčík A-dur op. 54 č. 1* (transponovaný do G-dur), ve druhém díle pak *Valčík Des-dur op. 54 č. 4*, *Rej skřítků op. 85 č. 8* (vedle slavné *Humoresky* nejlepší číslo, velmi zdařilá úprava pro nadšené odrostlejší zájemce!), *Valčík Des-dur op. 54 č. 4*, *Humoresku As-dur op. 101 č. 3* a *Andante (4. část) ze Suity op. 98*. Rovněž v tomto díle je vše transponováno, s výjimkou poslední skladby, ta ovšem zas byla zbavena středu – takže např. na soutěžích tyto skladby neuplatníme. Jediným adekvátním titulem pro děti tak z běžně vydávaného zůstávají jen *Dvě perličky* – byť Dvořák má pro začínající děti ještě několik snazších skladeb. Na ty se nyní podívejme:

Úplně nejsnadnější pro začátečníky asi budou „lístky do památníku“ – přesněji dvě skladby do památníku skutečně vepsané. Zcela nejsnazší je **Lístek do památníku Es-dur²** – vlastně pouhých 8 taktů, ovšem repetovaných (1. volta, 2. volta). Náročností se neliší od Čajkovského Alba pro mládež – je třeba umět už dvojhmaty a občas i trojhmaty + hlavně umět *elementární pedál* (aspoň ve stylu „vzít-prýč“, neboli vzít = 1. -2. doba, prýč = 3. - 4. doba, byť vyměnit na 3. dobu je samozřejmě lepší) a snažit se o *zpěvné legato* s jemným doprovodem, aby skladba nepochodovala.

Skladbička „**Otázka**“ je vůbec nejkratší Dvořákovou skladbou, možno ji i spojit s předcházející coby odpovědí (jako v Schumannových Dětských scénách skladby „Bittendes Kind“ a „Glückes genug“). Na dítě zde čekají dva hlavní úkoly – *dobře umět synkopický pedál* (první 2 takty vždy na 1. a 3. osminu ve 2/4 taktu, další 3 takty na každou osminu, posl. tři takty viz předpis) a *dobře umět plasticky hrát dvojhmaty* (v případě potřeby je cvičit rozloženě a rozdíl hlasů *f-p*, až se to spojí). Dle možností se snažit v pravé o *legato* – ale dobrý pedál hodně spojí – a levou hrát jemně, ráda proráží. Tempo se může hodně přizpůsobit – díky plynulé harmonické kontinuitě může být i značně volné!

Je pravda, že tyto skladby vyšly poprvé až v r. 1973, v rámci souborného kritického vydání. Nicméně několikrát toto vydání bylo reprintováno, léta ubíhala, čili – kdo hledal, našel!

(Pozn.: *Lístek do památníku fis-moll* , předcházející v tomto kritickém vydání dvěma předchozím skladbám a vydaný již dříve, se bohužel – hlavně z důvodu velkého rozpětí levé ruky a jejích nepohodlných akordů - pro začátečníky dle originálního zápisu vůbec nehodí. Stačilo by však v levé ruce provést neznatelnou úpravu na dvojzvuky, u basů event. odstranit oktavové zdvojování – a rázem se nám vyloupne skladba jak stvořená pro děti, kde přitom zvukový rozdíl ani nepostřehneme. Podrobný „návod“ máme u rozboru příslušné skladby, a pak by mohly tyto tři kousky – v pořadí fis-moll, Otázka a Es-dur – tvořit opravdu půvabnou, dle zákona kontrastu vystavěnou minisuitu, jak už o tom byla zmínka při vlastním rozboru. Není náhodou právě t o t o cesta ke smysluplnému zlehčování skladeb?)

Plynulým navázáním na uvedené lístky do památníku jsou **Menuety op. 28** – potažmo první z nich. Několikrát vyšly již před kritickým vydáním, od r. 1961 vycházejí i v něm, takže dostupné objektivně docela jsou. Není důležité, že to jsou ve skutečnosti ländlerky (a není myslím problém předvést a vysvětlit dítěti princip tohoto tance) – rozhodující je, že to jsou schubertovsky průzračné, milé, líbivé skladby, a stejně jako u Schuberta a podobných autorů, jde o řetězce tanců (zde v obou případech 5), které mohou být jednotlivě vyjímány a různě mezi sebou kombinovány (což se u Schuberta i v různých tištěných vydáních také často děje – tak proč ne tady?). *1. část I. Menuetu* nás nesmí zmást svým relativně extrovertním rozmachem a množstvím oktáv v levé – č. 2, 3 a 4 jsou stylizována mnohem cudněji, technicky o poznání skromněji, a dětem se mohou líbit, jen oktavu už musí umět brát (v č. 4 ne oktavu, ale čtyřzvuk - obrat D^7). *Menuet II.* je už přece jen trochu náročnější na skoky, rozpětí, kontrapunkty apod. - ale hlavně, není ani tak bezprostředně pěkný a hladce plynoucí na poslech. S jedinou výjimkou po všech stránkách – č. 2, průzračné, invenčně šťastné, občas až modální a pentatonické, možno jej brát též jako velmi záživné cvičení na nátryly, ani rozpětí oktávy zde není třeba... Zde se Dvořák bezezbytku vrátil do šťastného ducha předchozí skladby – a tempo dle situace a chuti přizpůsobíme.

Dalším logickým navázáním této obtížnostní řady jsou **Dvě perličky** – jediný „opus“, u kterého není nikde pochyb o vhodnosti pro děti, je stále znovu vydáván a děti ho běžně hrají. Obvykle se začíná s *2. Dědeček tančí s babičkou* (někde uvedeno jako „Sousedská“ nebo s oběma názvy), protože je volnějšího tempa a popis charakteru skladby je už názvem dostatečně ilustrující. Již jsme hovořili o názorové nejednotě v umístění akcentu hlavního

tématu – Dvořák nic neudal, z hlediska logiky zápisu (šestnáctky nejsou zdvih) preferuji přízvuk na 1. dobu, event. s „připosedenutím“ na dobu třetí. Nátryl v 7. taktu možno hrát před dobou i na dobu – pokud má dítě velké potíže, možno jím vyplnit už předchozí osminu. V každém případě, tempo je pomalé, v ozdobě vůbec není třeba se stresovat – dost dlouho ji mohu hrát hodně pomalu, aniž to bude násilné (a do doby se vejdu), teprv pak ji mohu v pohodě začít oživovat. Od 9. taktu, kde máme zvučnější dynamiku, je mnohem pohodlnější dávat nátryly na dobu, mám zde mnohem větší prostor! (Dvořákův dynamický plán by měl být v každém případě respektován – event. editorův, nejhorší by bylo hrát skladbu „pořád stejně“.) Trio (od t. 25) je úplně jiný svět – svět zámku, téměř imitace cembala a obřadnosti („Ustupte z cesty, král přichází“) - toto je vhodné v dětsti evokovat...

V č. 1 *Do kola!* nemusí (při secco a vtipné náladě - autorem ostatně napovězené označeními *staccato* a *ben marcato*) být tempo rovněž nijak závratné, důležitý je hlavně vtip a úsměv! (Samozřejmě, kdo umí, umí...) Nátryl (zde vypsáný) může být před dobou nebo na dobu, hlavně pohodlí. (To, co zazní na dobu, musí mít samozřejmě akcent, méně náročná realizace je p ř e d dobou.) Dynamická echa je třeba dodržovat! Trio = hlavně zpěv, ne hranatě – pokud to tak nejde, alt možno hodně potlačit a vzít jen jako výplň, vyznění skladby to neohroží. Jen dvojhmát na první dobu v 1., 5., 9. apod. taktu tria je hezké proznít šťavnatěji – zbytek je dost o psychice (hráče i posluchače).

Mám zkušenost (a asi nejen já), že obě perličky děti hodně baví.

Svět „Perliček“ pěkně doplňují dvě krátké skladby, které bohužel vyšly jen jednou, resp. jen v jedné edici):

Presto Es-dur (vyšlo pouze v souborné kritické edici ve sv. *Klavírní skladby op. 52* jako Supplemento III, protože bylo u Dvořáka doslova přilepeno k rkp. jedné ze skladeb cyklu – v „modrém“ dvoudílném reprintu celé kritické klavírní edice už pak vydáno nebylo a v Temat. katalogu Burghausera je označeno jako fragment, ač to fragment není! (Dochované segno + před t. 23 názorně naznačuje zamýšlený průběh skladby, ač „D. S. al Fine“ ani „Fine“ tu vůbec nemáme, ale to není u Dvořáka ojedinělý případ.) Skladba instruktivního charakteru jako stvořená pro děti, které se *nebojí* - velmi snadno si při ní představíme přelety ptáků (kraje skladby) či motýlků (střed), další podrobnosti viz rozbor. Velmi motivující,

zábavná skladba, rozezní se celá klaviatura, Dvořák navíc při psaní různé složitosti proškrtal a oprostil – na účinnosti to netratí, naopak doslova tím krajní části „zklavírně!“. I staccata v t. 18-22 se dají hrát dosti dobře a s vtipem, díky synkopaci spodních hlasů. Jen v t. 20 a 24 zní v basu nepříliš hezky G_1 – nemá to být Es_1 ? (Nebál bych se retuše - hlavní je, aby se skladba hrála.) V repríze (pomyslné „da capo“) se mohou všechny repetice dodržovat – dle libosti, zdlouhavé to není.

Téma (neplést si s velmi náročným *Tema con variazioni op. 36!*) se nám zachovalo vytištěné jen díky tomu, že Dvořák kdysi napsal na tabuli svým kompozičním žákům 16taktovou hudební větu, aby na ni napsali variace, a Oskar Nedbal si později tyto své variace vydal (u Fr. A. Urbánka) jako op. 1. Nakolik Nedbal zasáhl do Dvořákovy předlohy, nevíme, snad Dvořák předepsal jen nápěv, nicméně stylizace Dvořákovi podobná docela je³. Celé Nedbalovy Variace op. 1 patří náročností do zcela jiné interpretační kategorie – *Téma* se však hraje docela snadno (a Burghauser je mezi Dvořákovými skladbami uvádí!). Pomalý, mollový charakter krácejícího chorálu (malinko připomene svět např. Chopinova „smutečního“ Preludia op. 28 č. 20, vedle již dříve zmíněné slovenské lidové „Eště si ja...“) opravdu možno hrát velmi pomalu, ke konci trochu nároky stoupají, hlavně na rozpětí! Nicméně – ve 4. a 8. taktu lze bez problémů přehazovat z levé do pravé, hraje se pak lépe, plynuleji. V předposledním taktu je možno si v levé na 2. osminu pomoci arpeggiem a na 3. osminu zahrát levou A a po něm naráz *a-cis*¹. I zde je docela hezké repetovat – s různou dynamikou, dotvořit ji. Na toto dílko se pouze nesmíme a priori sevřít, naopak na každém akordu a vlastně tónu se snažit uvolňovat – v tomto směru je skladba de facto také instruktivní.

To jsou tedy vhodné Dvořákovy skladby pro začínající klavíristy. A realita?

V praxi se skoro vždy začíná u dětí (kromě *Dvou perliček*) se *Silhouettami*, slavnou *Humoreskou* a slavným *Valčíkem A-dur* – především proto, že učitelé o dostupnějších skladbách nevědí nebo nejsou aktivní je hledat, ač by je v kritické edici skoro všechny našli (pravda, ne třeba hned v prvním sešitě). Podívejme se nyní jako příklad na situaci, která se děje se snad nejhranějšími *Silhouettami op. 8* (č. 11, 2, 4) a s *Humoreskou* – skoro vždy se s

nimi dítě pere, doslova se jen snaží, aby pochytilo tóny či pouze klávesy, protože zkrátka víc nestihá, a umělecký dojem je pak téměř nebo zcela nulový, případně se hřeší na to, že tyto skladby jsou samy o sobě skoro „nezničitelné“:

op. 8 č. 11 – že se často hrává velmi pomalu, to by nebylo tak nejhorší. Mnohem zrádnější a nástražnější jsou např. velké skoky a relativně hustá akordová sazba v levé ruce, zatímco pravá má veškerý zpěv (kromě kódy) v jednohlasu (ale levé nemůže nijak pomoci). Nejdůležitějším úkolem je stanovit si základní hlasové proporce a pořadí důležitosti – *1. soprán, 2. znělý bas, 3. ostatní výplň* (zde důsledně v levé) a toho se držet jako základního stavebního kamene. (Event. *4. kontrapunkt v levé ruce* je zde opravdu již „nadstandardem“ - i když toto dítě zcela pomine, vyznění skladby neohrozí, na rozdíl od nerespektování hierarchie prvních tří elementů.) Trpělivost a důslednost při nácviu těchto komponentů je nezbytná! Bas – nejzřejměji na 1. dobu, při správném využití pedálu nemusí být držen ani moc dlouhou dobu, pokud bude vědomě rozezněn. Naopak, ostatní čtvrtky v levé hrát pokud možno značně vázaněji, měkkým legatem, zejm. pokud v pravé ruce je dlouhá nota (aby se nám levá „nerozbouchala“) a příznávky radši přehánět až do *ppp*, vylezou velmi snadno. Všechny čtvrtky v basu je samozřejmě třeba mít znělé, pokud jde o sekvenční místo (t. 21-23). U kódy, což je vícehlas v pravé, je třeba opět vyhodnotit zvukové poměry, nenechat se místem rozhodit (hlavně ne skoky), zkrátka nezmatkovat. „Příráz“ ve 41. taktu nahodit zněle, ale hned myšlenkově „opustit“ a jen ho mít chycen dobře v ležícím pedálu + zachytit pedálem kvalitně dlouhé, hluboké basy v 41.- 42. taktu. Možno si zde pomoci i ritenutem, jako když skladba přirozeně dotepává.

op. 8 č. 2 – opět nejde o tempo. Hlasy v pravé jsou zde velmi blízko sebe (často odstup pouhé sekundy!), velmi snadno lezou do sebe a zkreslí tím melodický obraz. Třeba opravdu přehánět poměry „soprán-alt“. Všude princip násazu a následného odlehčení, při stálém pocitu tahu dopředu – soprán by měl stříbřitě vynikat. V quasi (opravdu jen quasi) kadenci nepřehánět rychlost ani legato, rovněž je možno začít ji z odsazení (jsem zvyklý, že dítě se zde malých not a dvojhmatů lekne a sevře se, ještě než je začne hrát). Pedál i zde vše sváže (úplně ho postačí v kadenci vzít první 4 sexty a pak měnit po dvou, samozřejmě synkopicky).

op. 8 č. 4 – byla detailně analyzována u příslušného rozboru. Úplně první nástrahou bude pro dítě samozřejmě boj s oktávami levé – jsou pomalé, toporné, tím pádem neznějí, navíc pravá je na příznávky zbytečně sevřená. Je nutné soustavně pěstovat vědomí akcentu na 1. době a „jednotahu“ – první dvě osminy opravdu nejsou zdvih, ani v dalších taktech ne! V „*lyrické*“ části 1. oddílu (t. 17-28) se naopak nejčastěji příliš spěchá a na hudbu není čas, hlavně v počátku není místo pohodlné – naprosto je možné zvolnit, aby pravá zpívala melodii, levá musí mít opět na 1. době znělý bas (třebaže to občas není tón nejnižší) a jinak hrát vzdušně, neproblematicky, lyrika je zde úsměvná. *Návrat tématu v obou rukou* (t. 29-36) vede pravá, se stejným principem jako na začátku skladby levá, zatímco ta se nyní vždy odráží od svého prvního akcentu, s jasným jednotahem nahoru a netřeba bůhvíjak silně, je to doprovod. Odrazy od těchto rukou vytvářejí základní pulsaci, poslední 2 takty možno zatěžkat. *Ve střední části a závěru* již naprosto převládá vtip. Nejprve máme princip „vzít-prýč!“ v obou rukou souhlasně (liché takty) + nezávislost rukou v sudých taktech (pravá nečlení, levá člení – tak předeepsáno). Tečky na sudé osminy mohou být s pedálem nebo bez pedálu, jde přesvědčivě obojí. Od t. 45 vede levá, je třeba přehánět akcenty a synkopaci (jinak vtip nevypointujeme), respektovat, kde Dvořák tečky má a kde je nemá. (Dítěti se do ničeho z toho nechce, zvláště když to Dvořák různě střídá.) Vůbec, v této silhouetě, možná nejvíce ze všech Dvořákových skladeb, je třeba – ať u dítěte nebo dospělého – přehánět (při nácviku, ale leckde nejen při něm) všechny akcenty, pointace, rozdíly frázování, poměr melodie-doprovod, v silnější dynamice i pak v echu! Tato krásná skladba je bohužel Dvořákem tak udělána, že velmi snadno zešedne.

Humoreska op. 101 č. 7 – nejdůležitější je, aby dítě ovládlo princip „skákových přírazů“ (byť to „úředně“ přírazy nejsou – ale vždy je lepší zpomalovat příliš rychlé přírazy než oživovat topornou, zatuhlou ruku, které tento rytmus nejde. Přiblížit dítěti problém samozřejmě mohu opět přirovnáním k motýlku z květu na květ, přirovnáním pohybu rukou k nožním poskokům apod., fantazii se meze nekladou. S vážnou či přehnaně soustředěním zachmuřenou tváří se tato skladba opravdu hrát nedá). Pokud dítě toto neovládlo, transkripce skladby do G-dur mu příliš nepomůže – ostatně, již i v některých klavírních školách jsou černé klávesy pro děti přirozenější, i pro ruku, a jsou na ně od začátku zvyklé (F. Emonts: *Europäische Klavierschule* apod.), známá je i tzv. Chopinova poloha (e-fis-gis-ais-c), jež rovněž odbourává strach z černých kláves. Naopak, vynechávky některých tónů – v rámci

zachování plynulosti, tahu, zvukové přesvědčivosti, hlasových poměrů – možné jsou, to by měl ale citlivě rozeznat každý učitel sám. Zejména v posledních 4 taktech (=oktávy, dost komplikované v podobě různých „přimísených“ tónů) je lepší žáka nemučit – zahrát tento úsek úplně přesně, přesvědčivě, plynule a přitom se všemi tóny je dost náročné i pro dospělého. Je škoda, že se nikdo nepokusil vydat zlehčenou úpravu v originální tónině, aspoň o žádné nevím⁴. Všechny zlehčené úpravy, alespoň pro klavír dvouručně, jsou automaticky v G-dur (snad aby se dítě automaticky strachem nesevěřelo a nemělo trauma ze čtení šesti bé) a jejich úroveň (byť asi vždy dobře myšlená), je různá, s různým stupněm spjatosti s originální předlohou⁵ – v rozboru skladby jsme o nich hovořili. Nejsnazší úpravou pro děti, vydanou v Čechách, je bezesporu verze Antonína Pokorného – ovšem ta, jež vyšla v již zmíněném albu *Antonín Dvořák – Nejkrásnější melodie*. Úprava samostatně vyšla v Lidové edici, byť od stejného původce, je jiná, relativně mnohem složitější a nepříliš „lidová“. Nedoporučuji si toto splést (obě tyto verze průběžně vycházejí!), Pokorný postupoval ve svém sborníku zcela jinak, mnohem vstřícněji než při „sólovydání“ Humoresky. Jediným cílem zde je, aby se dětem skladba dobře hrála, přírazy a ozdoby (až na jeden nátryl) jsou téměř důsledně odbourány, levá ruka zrušila oktávy a skoky (doprovod je stále v jedné poloze), zrušila i skákání ve dvojhmatech od 9. taktu. Jen takt 23 je v levé (kvůli jednoduchosti pravé) až trochu zbytečně dvojhmatově „zasložiten“ a „zšestnáctkován“, tento jediný doporučuji převzít z druhé verze. Rovněž je podstatně proškrtán střední díl, oktávové rozpětí v pravé zrušeno a souvislejší výskyt dvojhmatů je až od t. 35, aby i tato jednoduchá úprava gradovala. Základní duch skladby přesto postižen byl – a komu je i toto mnoho, může samozřejmě zkoušet zlehčovat i dále. Škoda, že tato pěkná úprava nevyšla i v originální tónině, bylo by to zajímavé.

Přehled skladeb vhodných pro dvořákovské začátky by nebyl úplný, kdybychom se nezmnili, co nejlépe při počátcích hrát na 4 ruce. Mnohem snazší než *Slovanské tance* či *Legendy*, i sympatičtější než různé úpravy nejroznějších skladeb (doporučované i v různých „Postupech“ - samozřejmě se zamlčením, že tyto verze nejsou jeho!) jsou dvě úpravy cyklů, schválené samotným skladatelem. Známé a docela frekventované jsou **Skotské tance**, jež upravil Dvořákův věrný přítel Josef Zubatý a Dvořák úpravu schválil. Vyšly několikrát, nejdostupnější je vydání v Edici Lidových Škol Umění (zde určeno pro 7. ročník, což nakonec – vzhledem k délce, velmi častým změnám předznamenání a hojnému oktavovému

rozpětí docela odpovídá). ELŠU dodržuje noty – jen v taktech 41-44⁶ ruší unisono v pravé, zatímco dosti zasahuje do dynamiky i frázování, často v nesouladu s původní dvouruční verzí Dvořákovou. Fatální zásah to nicméně není. V dvouruční Dvořákově verzi je skladba zbytečně, až únavně dlouhá - je to vlastně série osmitaktových period, některé velmi snadné, některé zbytečně zakomplikované (skoky, obtížné vázání dvojhmatů, zbytečně velké rozpětí – i přes oktávu - aj.). Samozřejmě, v případě potřeby můžeme některé periody vynechat, udělat výběr – *4ruční verze* je však tak pěkně udělaná, aby souhra a společná tvorba děti dlouho bavila.

Mnohem méně známá je čtyřruční úprava **Silhouett op. 8**, provedená Theodorem Kirchnerem a vydaná nakl. Friedrich Hofmeister v Lipsku 1883, o tři roky později, než zde vyšla dvouruční verze. Dvořák si (v dopise Aloisu Göblovi 17. 7. 1883) pochvaloval, že „jsou velmi krásně aranžovány a dobře se hrajou a velmi hezky to zní“⁷ - úprava je tedy autorem schválena, bohužel v Čechách nikdy nevyšla a teprve v r. 2005-6 vydala firma Hofmeister v Německu nové, revidované vydání⁸ (ed. č. FH 2947-48). Do stylizace zde Kirchner prakticky nezasahoval - na hodně místech skutečně jen rozepisuje autorův zápis do 4 rukou, jinak se omezuje jen na citlivé přidání basů o oktávu níže a unisonové zdvojování melodie (bez těchto dvou idiomů se čtyřruční hra prakticky neobejde – i zde se však snažil být k originálu ohleduplný). Jen problematiku grupett u č. 1 a č. 6 svévolně změnil – viz příslušné rozборы dvouručních verzí – a nebránil bych se sjednocení s dvouručním originálem. Jako celek však rozhodně pianistům zjednodušil mnoho práce a umožnil jim tak poznat krásu těchto skladeb, se značným umenšením dřiny i rizika občasné neznalosti, vyskytující se v originále. Rozdílný přístup však zde přece trochu je – *agogika*, bez které se 2ruč. *Silhouetty* těžko probudí k životu a leckdy se teprve tím dotvoří jejich charakter, nejde ve 4ruč. verzi (díky zatěžkaným basům a přece jen větší – byť pietní - hustotě zvuku) tak dobře realizovat a občas nám poněkud znivelizuje tempo i výraz, což není skladbám leckdy ku prospěchu. Zní to „němečtěji“, „fousatěji“, rovněji, pravidelněji – trochu podobná situace jako v případě (Dvořákovy vlastní) instrumentace klavírní *Suity op. 98* pro orchestr. Je třeba při interpretaci myslet na to, aby se lyrikou, ale i vzrušením dýchající Dvořák v tom neztratil! Nejsnazší na hraní budou asi *Silhouetty* č. 2 (v „kadenci“ mají naprosto stejný počet not a při pozorném rozpočítání, např. 4+4+4+2, zde není problém), 5 a 9 (sekund si musí zvyknout na stále se opakující rytmus a neleknout se rozpětí). Jen o trochu obtížněji vycházejí č. 4 (druhá str.), č. 7 (prim velmi lehký, sekund=skoro stále stejný idiom, jen ten si musí osvojit

a příp. ho použít i v závěru), č. 8 (zábavná, a rytmické unisono zde nikde není), č. 10 a 11 (tyto dvě jsou spíš těžké na přednesové utažení – č. 10 ve svém relativním klidu nesmí být nudné, č. 11 musí dýchat, nebýt kolovrátkem!). Lepší lehčí silhouetty – a zvládnout je, mnohé z přednesu je zde vážně už pro dospělé. Ale některé jsou tak pěkné, že by mohly i děti motivovat a zabavit, i přikovat k židli na studium - techniku nám tu přece jen zlehčili!

Samozřejmě, pokud se někomu zalíbí čtyřruční úprava jiné klavírní nebo i „neklavírní“ skladby a zvládne ji, nechť ji klidně hraje – zaujetí skladbou i autorem je samozřejmě rozhodující⁹. A totéž se přirozeně týká i dvouručních skladeb (příp. úprav), pokud nejdou „nad strop“ konkrétního dítěte – chtěli jsme jen upozornit na některé docela zbytečné excesy. Dobrým vodítkem pro I. i II. cyklus ZUŠ může být např. CD „Antonín Dvořák pro (mladé) klavíristy“, vyd. Rosa Classic v r. 2005 (RD 1318)¹⁰ – přinejmenším poukáže na vhodné orig. dvouruční klavírní skladby či na okruh skladeb, které většina pedagogů ani nezná. Notové vydání těchto skladeb (z finančních a jiných důvodů) bohužel nevyšlo – ale kdo hledá, najde. Vše bylo v předchozích kapitolách rozebíráno.

¹ V *Ukolébavce* dávají některé tóny akordů do závorek, aniž by to bylo jakkoli komentováno. V *Humoresce* jsou samotné noty správně, zato odchylek ve frázovacích a dynamických detailech je docela dost.

² Od Dvořáka skladba název nemá.

³ Viz poznámky u rozboru příslušné skladby.

⁴ Týká se verze pro dvě ruce – čtyřruční úpravy v Ges-dur vydány byly (u Simrocka).

⁵ Mám samozřejmě na mysli Dvořákův originál a zlehčené úpravy, jež v principu tvář (i základní sazbu) originálu zachovávají – nikoli různé „super-zlehčené“ jedno- či dvojhlasé úpravy, o kterých již bylo při rozboru skladby hovořeno, tam samozřejmě téměř o nic jiného než pochytování not nejde. (A přirozeně o radost, že „já umím Humoresku“...)

⁶ Počítáno dle dvouruční verze – čtyřruční úprava občas některé osmitaktí opakuje nebo se k němu vrací.

⁷ *Antonín Dvořák – Korespondence a dokumenty I*, str. 357.

⁸ Několik vydavatelských omylů: *Silhouetta* č. 7: prim, t. 27 – ve 2. polovině taktu mají být (dle 2ruč.verze) akordy *D-dur* – *e-moll*, pův. 4-ruč. Hoffmeister má *A-dur* – *e-moll*, nové vyd. dokonce dva stejné akordy *A-dur*, jde o velké nepřirozenosti. V t. 19 (analogické místo) je přitom vše správně! *Silhouetta* č. 8: již od 1. vyd. má chybně vytištěnou repetici – v dvouručních verzích vše vypsáno, repetice má být až od 24., nikoli 9. taktu

– stejné téma se tím pádem má opakovat 3x, ne 4x! Toto nikdy nebylo opraveno. *Silhouetta* č. 9 (jen nové vyd.): v t. 29 má být v sekundu v pr. r. *gis-h*, nikoliv *g-h*, došlo k překlepu v umístění odrážky).

⁹ Tyto úpravy mohou mít pochopitelně různou úroveň – např. málo známá čtyřruční úprava *Menuetů op. 28* (Josef Zubač) je téměř zbytečná, pravá ruka je zde prakticky pouze zdvojeňována v unisonu. Dvouruční verze zní rozhodně líp a většina dětí aspoň některá čísla zvládne.

¹⁰ Sestavil a na klavír hraje Tomáš Víšek.

5 Klavírní interpreti skladeb A. Dvořáka

Tato kapitola si klade cíl povýtce informativní a doplňkový k předchozímu textu. Její komplexní zpracování by vyžádalo mravenčí pátrání v mnoha programových archívech, stejně tak v současných i historických katalozích a přehledech nahrávek (včetně mnohdy pracného dohledávání jejich signatur), žádoucí by byl i její recenzní charakter. Necht' následující řádky poslouží alespoň jako základní přehled a mohou některými fakty sloužit těm, kteří by se uvedeným tématem chtěli zabývat podrobněji.

A na závěr nám zbývá položit si otázku – je dvořákovských interpretů (v oblasti klavírní hry) spíše málo, nebo dostatečně? A na jaké úrovni?

Samozřejmě, nám, co u Dvořáka i klavírní dílo milujeme a hledáme v něm stále nové krásy, může (oprávněně) připadat, že interpretů je spíš málo. Rozhodně Dvořák nemá interpretů ani zájemců tolik, jak by si objektivně zaslouhoval – některé důvody jsme se snažili v předchozích kapitolách nastínit. Podívejme se však na tento jev trochu historicky. Dvořákovy klavírní skladby se za jeho života samozřejmě hrály, vydávaly i kupovaly, přestože si (pokud nešlo o „kasaštyky“ typu *Slovanských tanců* a svěží skladby, jež se dají – aspoň zčásti – zvládat při domácím muzicírování, jako *Silhouetty*, *Valčíky* či *Mazurky* a jiné tance) nakladatelé občas stěžovali, že nejdou na odbyt. Ale to není problém jen Dvořákův – jak nevzpomenou např. na závažné skladby Schumanna a jiných génů! Od počátku však mělo štěstí na interprety. Nejvíce bezesporu pro Dvořáka za jeho života učinil Karel ze Slavkovských – sólové *op. 35, 36 a 42*, později *op. 85* a snad i *8, 52, 54 a 56*, *Klavírní koncert op. 33*, *Klavírní trio op. 21*, *Klavírní kvintet A-dur op. 5*, *Klavírní kvartet op. 23* a další, to vše jeho brilance i osobnostní vklad patřičně posvětily a přispěly k úspěchu Dvořákových skladeb měrou vrchovatou. Škoda jen, že tento klavírista se neprosadil v cizině – a ani u ostatních, třebaže vynikajících českých klavírních interpretů, na toto Dvořák štěstí zrovna neměl. Snad tato skutečnost, snad Dvořákova nedostatečná aktivita v nabízení skladeb interpretům (v tomto opravdu klavír v centru jeho zájmu zdá se nebyl!), snad pomyslná nálepka hudby pro domácí muzicírování, to vše mohlo způsobit, že Dvořákovo sólové klavírní dílo za jeho života, aspoň co se týče veřejného provádění, téměř nikdy nepřekročilo území Čech a Moravy. (Na rozdíl od symfonií, písní, komorní hudby, ale i čtyřručních skladeb – ty se hrály postupně v celé Evropě, později i v Americe, s interprety

českými i zahraničními.) Trochu úspěšnější byl v cizině Dvořák s *Klavírním koncertem op. 33* – anglický pianista německého původu Oscar Beringer, německá pianistka Anny Grosser-Rilke a pianista Franz Rummel mu koncert nejednou provedli, poslední dva dokonce i pod jeho taktovkou, a kritiky až na jednu výjimku byly kladné¹, třebaže s úspěchem a kvantitou provádění *Houslového koncertu* se měřit nemohou. 5. 12. 1885 se hrál *Klavírní koncert* dokonce na dvou místech v zahraničí – v Bostonu (B. L. Whelpley) a Manchesteru (Charles Hallé). Jak bylo rovněž již v rozbořech zmíněno, *Dumka op. 35* měla premiéru ve Vídni v podání Pauly Dürrnberger, *Humoresky op. 101* (snad) hrála ve Vídni pianistka Marie Timoni, později přesídlivší do Čech. Kladné hodnocení Dvořákova díla od Clary Schumannové, byť z něj není zcela jasné, jestli se týká přímo klavírních kompozic, nalezneme v čsp. Dalibor, 1901, roč. XXIII, č. 33-37 – str. 288.² A velmi brzy se všude uchytily *Valčíky op. 54*, leč ty výhradně v orchestrálním či kvartetním provedení. Vraťme se ale na domácí půdu k provádění sólových klavírních skladeb. Zdaleka nejúspěšnější v oblíbě a četnosti provádění vedou za Dvořákova života *Poetické nálady op. 85*, zejména některé z nich (většinou se na koncertě hrála jedna až dvě) – č. 1 *Noční cesta*, č. 3 *Na starém hradě*, č. 5 *Selská balada*, č. 8 *Rej skřítků*, č. 10 *Bakchanale*, č. 11 *Na táčkách*, č. 12 *U mohyly* a č. 13 *Na Svaté Hoře* zněly na pódii asi nejčastěji. A nesmíme zapomínat na č. 7 *Furiant* – zde ovšem často není z programů dohledatelné, zda šlo o tento, nebo jiný furiant z op. 12 nebo 42. *Humoresky op. 101* se překvapivě do konce 19. století na pódii příliš nehrály, aspoň doklady o tom nemáme, mnoho dokumentů není ani o *Silhouettách op. 8*. Trochu víc se hrály obě *Dumky* – op. 35 (ta hlavně v prvních letech Dvořákovy klavírní tvorby) i op. 12 č. 1, občas i jednotlivé *Valčíky op. 54*, ovšem i u nás smyčcové aranžmá jasně vedlo. Zmínme aspoň jména několika klavíristů, někteří nebyli dodnes zcela zapomenuti – Kateřina Emingerová, Elsa Nedbalová (sestra Oskara Nedbala), Noemi Jirečková (hrávala *Tema con variazioni op. 36*), Ludmila Tučková (mj. první interpretky Janáčkovy Sonáty 1. X. 1905), Ella Správková, o Dvořákovo dílo se na pódii starali i dva svého času hodně významní klavíristé i autoři metodických příruček i pojednání – Josef Jiránek a Hanuš Trneček. (Několikrát čteme i jméno Karla Kovařovice, ale ten hrával komorní skladby, včetně *Klavírního kvintetu op. 81*.) Na řadě koncertů nejsou účinkující u konkrétních skladeb uvedeni vůbec nebo jen příjmení, někteří dvořákovsky hodně aktivní klavíristé účinkovali výhradně v rámci svého regionu (např. rychnovský Josef Sallač). *Klavírní koncert* ještě za Dvořákova života provedli dva čeští klavíristé s mezinárodní kariérou, o kterých již byla zmínka u rozboru sólových skladeb – Lisztova žačka Ellen Modřická a v Německu působící

Josef Růžička, v Brně snad měla *Koncert* hrát (iniciováno samotným Janáčkem, pravděpodobně v r. 1879) Amálie Wickenhauserová-Nerudová, ale k tomu nedošlo.

První polovina 20. století přinesla několik nezapomenutelných jmen českých klavíristů, s jejichž výsledky dvořákovské práce se můžeme setkávat dodnes. V interpretační sféře to byli především Jan Heřman a Rudolf Firkušný. První s neobyčejně širokým repertoárem české hudby, okouzloval především na pódiu, ovšem i řadu jeho nahrávek si s požitkem poslechneme dodnes. (Některé nahrávky – vše 78 otáček – byly i remasterovány v 80. letech na LP Supraphon 1 011 3918), včetně 4 skladeb A. Dvořáka (*Impromptu d-moll, Dumka op. 12 č. 1* a Heřmanovy oblíbené přídávky *Humoresky op. 101 č. 1 a 7*)³. Druhý, s raketovým startem a velmi dlouhou koncertní kariérou, žel převážně mimo naši vlast, byl doma v repertoáru jak českém, tak světovém, ovšem česká hudba v čele se Smetanou, Janáčkem, Martinů a právě Dvořákem u něho dominuje. (Již na svém úplně prvním klavírním recitálu, v 8 letech, hraje mj. Dvořákovy *Valčíky op. 54 č. 1 a 5*.) Dvořákův *Klavírní koncert* nahrál dokonce pětkrát (ve verzi Kurzově i originální)⁴, ze sólových skladeb soustavně prováděl (a rovněž zvětšil⁵) *Tema con variazioni op. 36, Mazurky op. 56*, výběr z *Poetických nálad op. 85 (č. 3, 6, 8 a 9)* a *Humoresky op. 101*, což vzhledem k jeho působení v zahraničí snad ani nemůžeme dostatečně docenit, stejně jako komorní nahrávky s nejslavnějšími světovými muzikanty (oba *kvartety*, oba *kvintety* a *Maličkosti* s Juilliardovým kvartetem, výběr z tria *Dumky op. 90* s Ithzakem Perlmanem a Yo-Yo ma atd.). Ze sólových skladeb Dvořákových měl kromě toho v repertoáru *Silhouetty op. 8* a *Suitu op. 98*, jako raritu uveďme též dvouruční úpravu *Legendy op. 59 č. 3*. Téměř všechny tyto skladby (plus *Klavírní skladby op. 52*) navíc ve svých hodinách v cizině i vyučoval. Karel Hoffmeister (učitel mj. J. Páleníčka a F. Raucha) se věnoval Dvořákovi nejen jako klavírista a pedagog, ale též jako autor knihy o něm, dále přispěl obsírným článkem přímo o klavírní tvorbě ve dvořákovském sborníku *Umělecké besedy* v r. 1912⁶ a podrobně charakterizuje tuto tvorbu též ve své knize *Klavír* (poprvé vyšla r. 1923, rozšíř. vyd. 1939). Velmi sympatický je jeho trend hodnotit Dvořáka bez náznaku nekritičnosti či naopak despektu, naopak s hlubokou snahou o postižení pro a proti v jeho klavírní tvorbě, přitom nesen velikým obdivem k Mistru. (V době nekritických štvanic a na druhé straně nekritické obrany Dvořáka – zejm. v 2. dekádě 20. stol, díky Z. Nejedlému ještě dost dlouho doznívající - hodnot'me tuto činnost obzvlášť pozitivně.) Hoffmeisterův „antipod“ Vilém Kurz hrával Dvořáka dosti často již v 19. století, ale jeho velmi slibná koncertní činnost bohužel brzy ustala. Jako velmi významný pedagog Dvořákovy skladby příliš nevyučoval – ovšem trvalé (byť dnes již značně střízlivě

hodnocené) místo v dějinách klavírní literatury si získal svojí retuší Dvořákova *Klavírního koncertu*⁷ z roku 1919. Na řadu let ovládla pole – a po částečné negaci bývá v posledních letech znovu využívána v podobě citlivého výběru některých výhodně upravených míst. (Jeho dcera Ilona Kurzová, snad největší česká klavírní pedagožka 20. století, Kurzovu verzi 9. 12. 1919 premiérovala.) A pominout těžko můžeme Karla Šolce, jenž se vedle klavírní interpretace Dvořáka zabýval i podrobnou revizí jeho skladeb⁸, stejně jako brněnského Ludvíka Kunderu, jenž v dodnes zajímavých příručkách *Klavírní prstoklad* (Praha : Orbis, 1952) a *Základy klavírní pedalizace* (Brno : Oldřich Pazdírek, 1944) zabývá prakticky v ukázkách i Dvořákem. Na nahrávce je zaznamenán i výkon Marie Knotkové v *Silhouettes op. 8 č. 11 a 12* (His Master's Voice DA 5303), z nepřeberného množství nahrávek *Valčíků č. 1 a 4* a zejména *Humoresky* bohužel již nic z té doby není ryze klavírní. (*Humoresku* měl sólově natáčet i dnes již zcela zapomenutý Stanislav Pfeifer, dokonce už byl anoncován, ale z toho pravděpodobně sešlo.) Jako perličku můžeme též uvést, že jen několik měsíců po Dvořákově smrti hrála na koncertě pražské konzervatoře, uspořádaném na jeho počest, *Klavírní koncert op. 33* Marie Dvořáková, ve své době rovněž významná pianistka a pedagožka, naprosto nepříbuzná se skladatelem.

Z pianistů 2. poloviny 20. století (resp. těch, jejichž aktivita vrcholí zejména v uvedené době), vyoral bezesporu (i historicky a dodnes) největší brázdu Radoslav Kvapil. Přestože se intenzívně zabýval i jinými českými skladateli (kompletní nahrávka Janáčka, Voříška, mnoho skladatelů soudobé hudby, též Bohuslav Martinů), Dvořákova hudba je u něj naprosto dominantní. Učinil kompletní nahrávku Dvořákova klavírního díla pro Supraphon⁹ (dostupnou na LP i ve zremasterované verzi na CD)¹⁰, soustavně hraje sólového i komorního Dvořáka na koncertech u nás i v cizině a vyvíjí též bohatou přednáškovou, propagační a publikační činnost¹¹, jaká u ostatních „dvořákovských“ pianistů nemá obdoby. Před takto bohatým arzenálem činností nezbývá než opravdu hluboce smeknout. Ve své dvořákovské aktivitě naštěstí není sám. Josef Páleníček a František Rauch, mimochodem velicí přátelé a spolupracovníci i při výuce na pražské AMU, jako by pokračovali ve dvořákovském odkazu svého pedagoga Hoffmeistera. První z nich proslul ze sólových skladeb zejména v *Tema con variazioni op. 36*, vůbec první nahrávce Dvořákovy klavírní skladby, která u nás vyšla též na dlouhohrající desce¹². Druhý rovněž hrával zmíněný závažný opus a pomáhal praktickými radami i při jeho kritickém vydání, dále měl v repertoáru *Humoresky op. 101*, *Suitu op. 98*, *Furiant op. 12 č. 2* a *Eklogy*, ovšem nejtrvaleji se do srdcí posluchačů zapsal (i nahranými¹³) dvěma již v rozborech zmíněnými kousky z *Poetických nálad op. 85 – Na starém hradě* (č.

3) a *Furiant* (č. 7). Na málokterém jeho koncertě tyto skladby chyběly, zejména první z nich, alespoň jako přídavek. A oba pianisté mají na svém kontě nesčetně provedení Dvořákových komorních skladeb¹⁴. Oba též vychovali plejádu vynikajících žáků s vřelým vztahem k české hudbě – někteří se hlavně věnovali autorům jiným¹⁵, ovšem několik jich i Dvořákův odkaz dále rozvíjelo. V 90. letech natočila několik CD s Dvořákovými skladbami a hojně Dvořáka na koncertech propagovala Květa Novotná¹⁶, zvuk Dvořákova „autorského“ klavíru Bösendorfer trvale zvěčnil (rovněž v 90. letech) pianista, jenž jinak natáčel velmi málo – Miroslav Langer, ve spolupráci s Františkem Kůdou (ten zde v „trojroli“ sólový hráč slavné *Humoresky* – čtyřruční hráč – písňový doprovod); výběr ze *Silhouett op. 8* (č. 1, 2, 4, 7, 11 a 12) vydala na svém CD „Czech Piano Music“ (MusicVars VA 0010-2131) Hana Dvořáková. Jan Panenka se věnoval hlavně *Klavírnímu koncertu* (jeho originální verzi a dokonce jej kdysi i dirigoval¹⁷) a *Klavírnímu kvintetu op. 81*¹⁸, Pavel Štěpán v 60. letech jistě potěšil mnoho domácností malou deskou Supraphonu (č. 04312) s nejslavnější *Humoreskou*, doplněnou *Na starém hradě op. 85 č. 3*¹⁹, Jiří Hubička (r. 1965) a Ludmila Čermáková (r. 1983) natočili pro Čs. rozhlas *Humoresky op. 101*, František Maxián starší, kromě veliké aktivity s *Klavírním koncertem* (ten i natočil) hrával *Poetické nálady op. 85*, *Silhouetty op. 8*, *Valčíky op. 54* i *Humoresky op. 101*. Dvořáka hrávali i Otakar Vondrovic, Viktorie Švihlíková a Stanislav Knor. V r. 1995 nahrál snad nejvšestrannější český pianista Josef Hála (pro firmu Edit – č. 41 0012-2 131) rovněž *Humoresku op. 101 č. 7* a dále *Na Svaté Hoře op. 85 č. 13*, abychom jmenovali alespoň jeho činnost sólistickou. Z dalších českých pianistů, jež Dvořáka studovali nebo hráli přímo na koncertech, možno jmenovat (především na základě ankety, z níž se mi pochopitelně vrátil jen nepatrný zlomek) např. Jiřího Holeňu (*Silhouetty op. 8*), Zdeňka Hnáta (sólově *op. 36* a *op. 85 č. 1* a *10*), býv. vedoucího klavírního oddělení pardubické konzervatoře Josefa Picka (*op. 8*, *op. 85*, obě skladby *op. 12* – a učil *Suitu op. 98*), Jiřinu Kolmanovou (*Humoreska op. 101 č. 7*, *Valčík op. 54 č. 1*, *Silhouetta op. 8 č. 4*), Boženu Kronychovou (*Suita op. 98*), Renátu Arnetovou (*dumky* a dvě skladby z *op. 85*) či Věru Tancibudkovou (*op. 85 č. 8* a výběr ze *Silhouett op. 8*) Není záměrem této práce zabývat se detailněji Dvořákovým *Klavírním koncertem op. 33* – vyjmenujme si tedy aspoň některé jeho interprety, s plným vědomím, že seznam bude velmi neúplný: František Maxián starší i mladší, Zdeněk Hnát (s tímto koncertem mj. zvítězil v r. 1957 v mezinárodní soutěži Pražského jara), již zmínění Rudolf Firkušný a Jan Panenka, Ivan Moravec, Radoslav Kvapil, Boris Krajný, Radomíra Šlégrová, Jana Schneeweisová, Jiří Skovajsa (jeden z prvních českých interpretů originálu), Igor Ardašev, Jan Simon, Jitka Čechová, Jan Jiraský,

Adam Skoumal, z posledních let pak Ivo Kahánek, Martin Kasík, Veronika Böhmová, Alena Grešlová, Lenka Korbelová, Martina Mergentalová, Kristina Stepasjuková a další. Jak bylo již uvedeno, dříve převládala Kurzova verze, ovšem díky Svjatoslavu Richterovi, na jehož průkopnický čin u nás navázal Jan Panenka, se opět začal hrát i originál, nejvíc se ovšem interpretům osvědčilo obě verze kombinovat. Někteří klavíristé postupně svůj postoj k těmto verzím přehodnocovali (viz Firkušný), u jiných k tomu třeba ještě někdy dojde. Hlavně že hudba *Koncertu* nemlčí.

A jak to máme s postojem k Dvořákovi v našem století u nás? Mnoho nových nahrávek nevzniklo, též možná z důvodu optického nasycení trhu – kompletních nahrávek tu máme (v součtu se zahraničím) již z dřívějšíka několik, a skoro každý interpret (a zejména vydavatel) tak spíše zvolí možnost prorazit s něčím, co na trhu nebo ve vydavatelském plánu dosud scházelo. Michal Rezek natočil v r. 2004 pro společnost KoArt kompletní *Silhouetty op. 8* (KO-10-2131), autor disertace nahrál v r. 2005 pro label Rosa Classic 37 drobných skladeb, z toho pět bylo nahráno vůbec poprvé²⁰, a zatím poslední dokumentovaná nahrávka se týká *Dumky op. 12 č. 1 a op. 35* v podání v cizině působící české pianistky Lady Valešové (2014, Avie Records 2238) na CD, zabývající se speciálně dumkami. Několik *Poetických nálad op. 85* (č. 3, 7, 8 a 9) natočil do rozhlasu Daniel Wiesner, který hraje též *Silhouetty op. 8*, David Šugárek má v repertoáru *Impromptu d-moll*, dvě ze *Silhouett op. 8*, *Poetické nálady op. 85 č. 1, 6, 8 a 11* a zejména *Suitu op. 98* (včetně choreografie Pavla Šmoka). Vedoucí klavírního odd. pardubické konzervatoře Jana Turková hraje *Poetické nálady op. 85 č. 1 a 10*, ale hlavně Dvořáka hodně učila a učí (možná prý víc než Smetanu) – všechny *Humoresky op. 101*, z *Poet. nálad op. 85* nejčastěji č. 8, 3 a 7, ze *Silhouett op. 8* nejvíce č. 1, 4, 9, 10 a 12. Obecně, co se týče situace na středních a vysokých hudebních učilištích – pokud budeme mechanicky srovnávat četnost provádění Dvořáka se skladbami Smetany, Janáčka, Martinů, možná i Suka, pak Dvořák v tomto „pomyslném klání“ samozřejmě nedopadne nejlépe, byť někteří pedagogové jej učí s velkým entusiasmem (kromě jmenované např. Marie Kotrčová – *op. 36*, různé skladby z *op. 8, 54, 85 a 101* – nebo Jaroslav Smýkal – *op. 36, op. 85*). Jakmile však do těchto provedení zahrneme i stále oblíbené čtyřruční skladby (s výjimkou nezaslouženě opomenutého *Nokturna op. 40*²¹ se hraje opravdu vše!) a na slušné úrovni setrvalý zájem o *Klavírní koncert*, začne se Dvořák na předchozí autory mohutně dotahovat. Nejoblíbenější z dvouručního budou u budoucích profesionálů asi *Silhouetty op. 8*, jednotlivé *Valčíky op. 54*, dost často zaujme *Dumka op. 12 č. 1*, brilanci i architekturou umění dobře nalákat *Tema con variazioni op. 36* a nejrůznějšími odstíny nálad pak skladby

z vrcholných *op. 85 (Poetické nálady)* a *101 (Humoresky)*, *Suita op. 98* bohužel už trochu méně. Smiřme se tedy s tím, že dvouruční skladby Dvořákovy zaznívají z pódia zatím spíš „jednou za občas“, snažme se svou interpretací i výkladem na jejich krásu upozornit, ukázat k nim cestu a potenciálním zájemcům, jež něco nakonec odradilo, jejich problém vyhmátnout a pozitivně rozkrýt. Nemá význam nutit se do Dvořáka za každou cenu – před časem na nejmenovaném festivalu jeden skvělý český klavírista hrál v rámci recitálu náhle (pravděpodobně jako osobní premiéru) celý Dvořákův cyklus, ovšem z not, a při vši technické i přednesové serióznosti, jeho provedení (možná právě proto) nedosahovalo úrovně dalších skladeb večera. Buďme tedy nakonec rádi, že se Dvořák na pódii skoro nepotkává s vyloženě tristními, pochopení vzdálenými a technicky i přednesově zcela neadekvátními výkony, jaké občas musíme slýchat především u Suka či Smetany. V tomto směru si dvořákovská klavírní interpretace (ne tak početná, ale skoro nikdy nekvalitní) jistou úroveň docela udržuje, v cizině jsou i tyto skladby přijímány posluchači velmi dobře (možná ještě lépe než u nás) – a tedy podporujme především ty, kdo o Dvořáka zájem mají, a ostatním dle (našich i jejich) možností obzory o něm otvírejte.

Nezodpověděli jsme si však ještě jednu otázku – existují v současné či nedávné době také zahraniční interpreti Dvořákova klavírního díla?

Existují – a není jich zdaleka tak málo. Některé interprety za Dvořákova života jsme už probírali, podívejme se nyní na období, kdy už se interpretační výkony mohly zaznamenávat. Některé nahrávky zahraničních umělců vznikly dokonce u nás, v Supraphonu - v r. 1963 zvítězila v soutěži Pražského jara Bulharka Rumjana Atanasova, jednu z 2. cen obdržel Rus Anatolij Katc a oba byli zvěčněni na recitálových LP (toto se v dalších ročnících už neopakovalo!). Atanasova se zde prezentuje jednou z nejatraktivnějších Dvořákových skladeb pro virtuosy *Tema con variazioni op. 36*, Katc zvolil dvě opět velmi virtuózní, trochu drobnější skladby z *op. 85 – Rej skřítků (č. 8)* a *Bakchanale (č. 10)*. Oba předvádějí Dvořákovy skladby (Dvořák přitom povinný nebyl, jen volitelný!) na velmi vysoké technické úrovni, i s velkým interpretačním porozuměním a třeba jen litovat, že tyto nahrávky nebyly nikdy zremasterovány na CD – strhujících interpretací Dvořáka není nikdy dost. S *Tema con variazioni op. 36* zaperlila na jiné soutěži, Virtuosi per musica di pianoforte v Ústí nad Labem 1972, 15letá Němka Christine Wildner, bohužel už v přítomnosti nedohledatelná. Podívejme se však nyní opravdu do zahraničí – a s překvapením obdržíme hned dvě kompletní nahrávky Dvořákova klavírního díla. V r. 1998-1999 norský pianista

českého původu Stefan Veselka²² vydal na 5 CD nahrávky u firmy Naxos (č. 8.557474-78) a v r. 1997 ruská pianistka Inna Poroshina komplet rovněž 5 CD u Brilliant Classics (CD 1063). Oba natočili Dvořákovo dílo prakticky v úplnosti (vše, co vyšlo v Burghauserově reprintu kritického vydání *Klavírní dílo sv. 1-2* z r. 1985-86²³) a lze jen litovat, že tyto nahrávky nejsou v našich končinách běžně k mání. Co se týče jednotlivých nahrávek jednotlivých skladeb, bude opět nutně seznam neúplný – některá CD (ale občas i nahrávky na předchozích médiích) jsou neoficiální nebo polooficiální, některá jsou jen účelovým, čili neprodejným nákladem nebo si je klavíristé prodávají jen při koncertech a zcela spolehlivá centrální evidence nikde není, ani nejrozumnější internetové odkazy nepoberou všechno, navíc disponují údaji často kusými, někdy i chybnými. Pravděpodobně z obdobných důvodů nebyla zařazena diskografie ani do 2. vydání Burghauserova katalogu, ač v 1. vydání byla. Nicméně i dohledané údaje jsou zajímavé. *Silhouetty op. 8* nahrál v r. 1994 Kai Adomeit (Brilliant Classics) a Cologne Piano Duo v r. 2001 dokonce jejich čtyřruční verzi (Berlin Classics). Poměrně hodně nahrávek se dočkala *Dumka op. 12 č. 1*, spolu s *Furiantem op. 12 č. 2* – v r. 1990 William Howard (Chandos), r. 1995 Dieter Goldmann (Selected Sound Carrier 506.2250.2), r. 2000 Hanny Schmid Wyss (Swiss Pan), r. 2003 Jan Michels (Eufoda). (Mimo to Jakov Flier nahrál pro firmu Melodia samostatně *Furianta* a Kathryn Scott pro Chandos v r. 2008 *Dumku*.) *Dumka op. 35* má (vedle souborných nahrávek) „pouze“ nahrávku s Jakovem Flierem (Melodia), zato vděčně *Tema con variazioni op. 36* má kromě již zmíněných nahrávek dalších šest – Gena Raps (1984, Arabesque), David Buechner²⁴ (1989, Connoisseur Society), William Howard (1990, Chandos), Todd Crow (1994, Msr), Kai Adomeit (1994, Brilliant Classics) a Jakov Flier (Melodia). *Skotské tance op. 41* natočila též Nancy Garniez (2006, Tonal Refraction), *Furianty op. 42* Kai Adomeit (1994, Brilliant Classics).

Rovněž *Valčíky op. 54*, na rozdíl od 19. století, nezůstaly v cizině ani v klavírní verzi ležet ladem – přinejmenším pianisté William Howard (1990, Chandos), Christine Salgado (1993, Gallo), Kai Adomeit (1994, Brilliant Classics), Gena Raps (1994, Arabesque), Dirk Joeres (1998, IMP Carlton Classics) a Jakov Flier (Melodia) se spolu s realizátory souborných nahrávek o to postarali. Několika nahrávek se dočkala i *Suita op. 98* – v „našem“ století je realizovali Jan Michels (2003, Eufoda) a Benjamin Pasternack (Naxos 8.559777), a pokud budeme brát za „cizokrajného“ i Slováka Mariána Lapšanského, ten ji natočil v r. 1995 pro Supraphon (3174-2 131). Z neopusovaných skladeb natočili *Impromptu d-moll* Nancy Garniez (2006, Tonal Refraction) a Margarita Glebov (Music & Arts), *Humoresku Fis-dur*

r. 1989 Eva Sukova (Amadis), *Ukolébavku* a *Capriccio* Uriel Tsachor (1989, Divox). Raritou pak je natočení *Ukolébavky* Michaellem B. Beckermannem pouze ve formě několika fragmentů na CD ke své knize *New Worlds of Dvořák* (viz soupis literatury)²⁵.

Nejvíce nahrávek pochopitelně obsahují vrcholné opusy českého i amerického období. Tak u *Poetických nálad op. 85* můžeme číst jména Daniela Ballek (SWR Digital – SWR 10052), Gerald Robbins (1972, Genesis Records), Roglit Ishay (1995, Kontrapunkt), Julian Jacobson (2004, Meridian Records), Hitomi Ito (2004, ZEN-ON Music Company 984013), jež vydala tento komplet i jako noty²⁶, a Claudia Schellenberger (2012, Avi Music AVI 8553228) – zda všechny tyto nahrávky jsou zcela kompletní, nebylo ovšem dohledáno. Nahrávek s „přiznaným“ výběrem máme ovšem ještě víc – Jan Michels č. 3, 5-9, 11, 13 (2003, Eufoda), Vasilij Primakov č. 1, 3, 6, 8 a 12 (2009, Bridge 9309) nebo Jakov Flier č. 1, 7, 9 a 13 (Melodia). Totéž se týká *Humoresek op. 101* – bez číselného označení můžeme číst nahrávky se jmény David Golub (1996, Arabesque Recordings), Jan Michels (2003, Eufoda), Julian Jacobson (2004, Meridian Records CDE 84521) a Orion Weiss (2012, Bridge 9355). Nancy Garniez natočila v r. 2006 výběr čísel 2, 3, 4 a 7 (Tonal Refraction), Benjamin Pasternack na již zmíněné CD²⁷ čísla 4 a 7. A *Poetické nálady* rovněž studovala nedávná doktorandka Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy Naděžda Basalaeva, stejně jako *Dumku op. 35*.

Celkovému počtu provedení nebo alespoň nahrávek pochopitelně kraluje *Humoreska Gesdur op. 101 č. 7*. Vedle všech kompletů a výběrů zvěčnili přímo tuto skladbu i zahraniční interpreti, jejichž některá jména jsou nebo kdysi byla známa i u nás. Ještě na standardní desky Columbia ji natočili pianisté Kreutzer a Ignaz Friedman, na RCA Victor (20203) Hans Barth, na His Master's Voice (B 2685) Mark Hambourg a pro firmu Tono pianista Sorensen. Jedny z prvních nahrávek na dlouhohrající desky učinila Agi Jambor (Capitol) a Art Tatum (Columbia), ten ovšem ve formě fenomenální jazzové improvizace (k vidění dodnes na YouTube). Později pak například Philippe Entremont (CBS MLK 45628), Balazs Szokolay (Naxos/Enigma Classics 7 74611-2), Joseph Cooper (London/Weekend Classics 417 884-2), Christopher Headington (Kingdom KCLCD 2002), Eva Sukova (Amadis 7023), Jenő Jandó (Laserlite 15603), Moura Lympany (EMI/Laser CDZ 762523), Richard Pilling (AVM Classics AVMCD 1005), natočil ji i Zoltán Kocsis, ten ovšem s houslistou Péterem Csabou (White label HPC 091). Téměř vždy se jedná o tituly zvané „Greatest Hits“, „Liebestraum“ apod. a může nás těšit, že se na Dvořáka nezapomnělo. Samozřejmě (a to platí pro všechny nahrávky), leccos mohlo být natáčeno na objednávku, z not a v běžném repertoáru tito

pianisté Dvořáka neudržovali – ale to na smyslu a záslužnosti jejich interpretace pochopitelně naprosto neubírá. Zmiňme se ještě o ruských interpretech Grigoriji Nikolajeviči Beklemiševovi, a Isaaku Michnovském, kteří Dvořáka nenatočili, ale hrávali na koncertech, stejně jako o poměrně hojném vyučování sólového Dvořáka (*Valčíky op. 54, Poetické nálady op. 85, humoresky, dumky, furianty*) na středních hudebních školách v této zemi, včetně vydávání jeho not.

Samozřejmě, zahraniční klavíristé se s Dvořákem asi nejčastěji potkají ve formě komorní hudby – skladby houslí s klavírem, violoncella s klavírem, klavírní tria (zejm. *Dumky op. 90*), ale i klavírní kvartety mají ve světovém repertoáru trvalé místo. Vyloženě sólisté hrávají *Klavírní kvintet A-dur op. 81* – dokonce největší legendy minulosti jako Arthur Rubinstein nebo Svjatoslav Richter je zvěčnili na desky, Richter dokonce oba! (Četl jsem kdysi dávno zmínku i o Vladimíru Horowitzovi, ale to se nepotvrdilo – zato téměř stejně legendární Arthur Schnabel a Clifford Curzon ano, z novějších nahrávek pak mj. Artur Balsam, Claudio Arrau, György Sandor, Stephen Kovacevich, Hiroko Nakamura, Jeremy Menuhin, Rudolf Buchbinder²⁸, Gabriel Tacchino, Menahem Pressler, Péter Frankl, András Schiff, Peter Serkin²⁹, Jean Marc Luisada, Philippe Entremont, Leif Ove Andsnes³⁰, Christian Zacharias, Stefan Vladar, Kathryn Scott, Piers Lane – nahrál oba - a Christoph Eschenbach³¹, hrávali jej též významní ruští pianisté Alexander Jocheles a Jakov Zak.) Zde je zkrátka prakticky paralela s nejvýznamnějšími českými pianisty, ať již byli jmenováni nebo ne. *Slovanské tance* se i ve čtyřruční verzi zabydly na mezinárodních pódii a jsou ve světě i nahrávány – dokonce nás v cizině i předběhli, již v r. 1959 světoví interpreti Alfred Brendel a Walter Klien³² (Vox Box) a někdy v této době i u nás rovněž dobře známí manželé Josef a Greta Dichlerovi³³ (Vanguard). Z mezinárodně proslulých zahraničních interpretů jmenujme aspoň ještě duo Michel Béroff a Jean-Philippe Collard (1976, EMI) a jedno z nejslavnějších světových duí Alfons a Aloys Kontarsky (1981, Deutsche Grammophon), jako zvláštnost můžeme zmínit „mezinárodní“ nahrávku Poláka Janusze Olejniczaka s naším Peterem Toperczerem na konci 70. let na kazety pro polskou firmu Wifon, uskutečněnou ještě dříve než u nás známá nahrávka Peter Toperczer-Marián Lapšanský pro slovenský Opus³⁴. (Další informace o nahrávkách českých i zahraničních nalezneme na www.antonin-dvorak.cz a v 1. vyd. Burghauserova katalogu.) Rovněž *Legendy op. 59* a *Ze Šumavy op. 68* nejsou v cizině neznámy. Obdobně projevují zájem význační zahraniční pianisté o *Klavírní koncert op. 33* – nehynoucí zásluhu má na tom ovšem Svjatoslav Richter, jenž 2. 6. 1966 předvedl tuto skladbu na festivalu Pražské jaro s FOK a Václavem Smetáčkem, dokonce jako první po

mnoha letech opět v originální, Dvořákově verzi³⁵! Bohužel, proponovaná studiová nahrávka *Koncertu* v Československu s tímto výjimečným umělcem se nikdy nekonala (řídil měl Lovro von Matačić, hlavně z jeho viny z projektu sešlo) – naštěstí *Koncert* několikrát natočil aspoň v cizině (nejznámější je nahrávka s dir. Carlosem Kleiberem a Bayerisches Orchester München z r. 1976 pro EMI, jež vyšla i na labelu Melodija; již deset let předtím vyšla nahrávka s Moskevskou filharmonií a Jevgenijem Světlanovem, dostupná na Brilliant Classic, a úplně poprvé *Koncert* nahrál s Kirillem Kondrashinem a London Symphovy Orchestra v r. 1961 – Intagio, Arkadia) a po revoluci 1989 firma Radioservis vydala i autentický záznam z pražskojarního vystoupení (CR 0421-2). Velmi si tohoto koncertu cení v Praze tak oblíbený Garrick Ohlsson z USA, jenž jej provádí po celé Evropě (nejprve originální verzi, posléze je zkombinoval)³⁶, z jiných známých jmen můžeme jmenovat – ať již koncertní provedení nebo nahrávky - např. Rusa Grigorije Ginzburga, Němce Justuse Frantze, Gerharda Oppitze a Andrease Boydeho (a z dřívějších let Rosl Molzera, Williho Stecha a Friedricha Wührera), Maďary Jenő Jandó a Andráse Schiffa, Francouze Pierre-Laurent Aimarda a Claire Desert, Němku ruského původu Olgu Scheps, Angličana Stephena Hougha, Američana Michaela Pontiho (s Jindř. Rohanem) nebo Poláka Tadeusze Chmielewského, skladbu dále zvěčnili Boris Bloch, Alexej Čerkasov, Paolo Giacometti, Rustem Hayroudinoff, Martin Helmchen, Francesco Piemontesi a Bruno Rigutto (se Zd. Mácalem). Ještě jako Ruska, coby studentka moskevské konzervatoře, hrála tento koncert Lýdia Majlingová³⁷ a její tehdejší děkan Michail Sokolov jej hrál ve 30. letech minulého století rovněž, což ostatně na této škole (stejně jako na Institutu im. Gněsinych) nebyvala zas až taková výjimka. Každý zahraniční zájem o Dvořáka nás může dvojnásobně těšit – a dvojnásobnou měrou zde i platí to, co bylo řečeno o kvantitě a kvalitě provádění klavírní tvorby na domácí půdě. Kromě toho, zdá se, že krize či rozpačitost v přijímání tohoto koncertu se už zdárně překonala.

¹ Nejvíce kritika Sunday Times z 10. 5. 1885, jak ji přeložil Josef Zubatý: „Nejzajímavějším číslem programu byl Dvořákův klavírní koncert v G-moll, op. 33, uvedený poprvé před anglické obecnost v křišťálovém paláci, dílo, v němž se jeví zvláštní genius skladatelův v nejsilnějším svém světle. Smělý a originální v míře znamenité odhaluje koncert tento celé bohatství charakteristické melodie, dokonalé umění v rozvíjení thematického materialu, a samostatnost tvoření, která označuje každou stránku jménem Dvořákovým. Forma úvodního allegra jest jasná, forma však volné věty a finále není tak určitě vymezena, přece však tu neshledáváme se se žádnou neurčitostí nebo mlhavostí a plán každého oddílu lze pozornému posluchači zcela zřetelně sledovati. Barvitost a romanitost jeví se v instrumentaci v míře, která budí přímo úžas nad bohatstvím

prostředků, jichž skladatel užívá, solového nástroje pak užito je se znalostí efektů jeho neméně mistrovskou a úplnou. Nikdo než pianista největší dokonalosti dovede překonati obtíže tohoto koncertu, a takovým se objevil p. Fr. Rummel skvělým provedením své úlohy. Je sotva nutno připojit, že orchestr rovněž zcela vyhověl požadavkům kladeným jeho způsobilosti a výsledkem konečným bylo tudíž dokonalé provedení. Skladatel, jenž sám řídil, byl včele přijat a dělil se se svým dokonalým interpretem o potlesk, který na konec přiměl oba objeviti se před obecenstvem. Šťastným provedení klavírního koncertu chýlila se i úloha Dvořákova pobytu v Londýně a tím i pobyt sám již ke konci.“ (Z článku Josefa Zubatého „Třetí Dvořákův pobyt v Anglii“, Dalibor, 1885, roč. VII, č. 24 - str. 232-233). S pozitivním zaujetím píše i Daily Telegraph z 7. 5. 1885 (citováno tamtéž): „Skoro každé thema, jehož jest užito, má v sobě tuto význačnou známku a něco oné vzdorovitosti (waywardness), s jakou se shledáváme v hudbě jihovýchodní Evropy, vyznačuje každou větu. Tolik přirozeně stačí, aby udrželo náš zájem a co více, aby vzbudilo sympathii, jež ve světě našem plném všednosti se poutá ku každému, kdo dovede říci něco nového či alespoň dovede oditi staré myšlenky v nová slova (...). Vydává se na cestu, ani nevíme kam, a cesta ta jest tak krásná, že ji sledujeme se svrchovanou spokojeností.“ Ani upozornění na obtížné zvladatelný klavírní part a různé odchylky proti klasickým vzorům nijak kladnost kritiky a obdiv k autorovi neumenšuje, pouze ještě zvyšuje chválu tehdejšího sólisty. Nejkomplexnější přehled kritik na toto dílo, bohužel nepřeložených, najdeme v předmluvě k faksimilovanému vydání *Koncertu*. (G. Henle Verlag) z r. 2004.

² „Znám skoro všechny Vaše skladby“, poznamenala paní Schumannová, „a pokud jsem je seznala z klavíru, připravily mi vždy vděčný požitek. Na Vaši novou symfonii (tj. osmou – pozn. TV) těším se upřímně!“ (František Karel Hejda, *Z umělecké cesty* – tamtéž, str. 286-290)

³ Jinak Heřman nic dalšího sólového od Dvořáka nenatočil, pouze s Ondříčkovým kvartetem dodnes ceněný *Klavírní kvintet op. 81* (orig. Esta, na dlouhohrající desce vydala firma Mercury) a s violoncellistou Ladislavem Zelenkou *Rondo op. 94*.

⁴ „Živý“ záznam s Rafaelem Kubelíkem a ČF z r. 1946 je samozřejmě Kurzova verze, záznam s The Cleveland Orchestra a George Szellem je dokonce s několika škrty, ostatní nahrávky mají již za základ originál, ovšem místy s Kurzem kombinovaný.

⁵ Zremasterované nahrávky dále uvedených skladeb z let 1972-1974 vyšly v roce 1992 na CD The Moss Music Group Voxbox 2 CDX 5058.

⁶ *Antonína Dvořáka klavírní dílo*, na str. 195-207.

⁷ Její význam vzroste, když zjistíme, že mezi roky 1905-1919 nemáme žádný důkaz, že by byl tento koncert někde hrán, Kurz tedy dílo doslova „oživil“. (M. Smirnov ve svém článku v knize *Antonín Dvořák – sborník statěj* – viz Seznam použitých informačních zdrojů – sice zmiňuje, že Karel ze Slavkovských hrál naposledy tento koncert nedlouho před 1. světovou válkou, ale tato informace pochází pouze z ústního sdělení prof. F. Maxiána a ověřena není.) Ještě zajímavější však je málo známý fakt, že Kurz pravděpodobně nikdy nezamýšlel vydat tuto verzi tiskem a vyšla až po jeho smrti, v r. 1956 jako součást kritického vydání díla (SNKLHU), na základě souhlasu Ilony Kurzové.

⁸ Klavírní výtahy K. Šolce (ať už mnoha Dvořákových skladeb nebo jiných autorů) jsou mnohem spornější – snad i díky defektu na jedné ruce (Šolc končil klavírní kariéru jako „pravoruký“ pianista), často zavánějí „psacím stolem“, neboli vyspekulovaností a nepříliš velkou praktičností.

⁹ Chybí jen *Dvě perličky*, *Skladba D-dur* (B 109/1) a taneční juvenilie, včetně *Polky E-dur* (B 3). A na CD chybí rovněž *Mazurka IV D-dur*, jež na LP byla (uvedena zde jako *Mazurka č. 7*).

¹⁰ Postupně vycházelo na LP: r. 1967 *Suita op. 98* a *Humoresky op. 101* (1 11 0239), r. 1969 *Poetické nálady op. 85* (1 11 0566), *Silhouetty op. 8* a *Valčíky oo. 54* vyšly v r. 1970 (1 11 0820), stejně jako *Menuety op. 28*, *Dumka op. 35*, *Tema con variazioni op. 36*, *Skotské tance op. 41* a *Furianty op. 42* (1 11 0862). Poslední dva tituly vyšly v r. 1973 – *Mazurky op. 56*, *Dumka a Furiant op. 12*, *Impromptu d-moll*, *Humoreska Fis-dur*, *Ukolébavka* a *Capriccio* (1 11 1179) a *Eklogy, Klavírní skladby op. 52* plus skladby označované jako *lístky do památníku* (1 11 1395). Tento komplet vyšel v nezměněné formě v r. 2010 jako soubor 4 CD (SU 4018-2),

Humoresky op. 101 byly kromě toho znovu vydány jako doplněk nahrávky *Klavírního koncertu* (CD Supraphon 11 1113-2911) již v r. 1989 (a stejná nahrávka *Humoresky Ges-dur op. 101 č. 7* vyšla též na LP 11112603 „Mistři hrají mistry“, zde ovšem uvedena jako *Humoreska Fis-dur!*). V r. 1998 natáčel Dvořáka znovu, tentokrát pro label Alto (*Silhouettes op. 8, Dumka a Furiant op. 12, Suita A-dur op. 98, Humoresky op. 101, Eklogy*) a Accord (*Mazurky op. 56*), již v r. 1992 natočil pro Unicorn-Regis *Tema con variazioni op. 36 a Poetické nálady op. 85*.

¹¹ Např. články *Poznámky interpeta* (Hudba a škola, říjen-prosinec 1970, str. 9-10), *Rehabilitace Dvořáka* (Hudební rozhledy, 1966, roč. XIX, č. 14 – str. 424-426), *Zamyšlení nad klavírním dílem A. Dvořáka* (Opus musicum, 1983, roč. XV, č. 3 – str. 88-90) nebo slevnotes k vlastní souborné nahrávce Dvořáka na LP.

¹² Supraphon DV 5088.

¹³ Supraphon DV 5324.

¹⁴ Na tuto činnost navázali z jejich žáků především Ivan Klášný a Arnošt Strážek – a vlastně všichni klavíristé, pokud založí klavírní trio nebo do něj vstoupí.

¹⁵ Jan Novotný Smetanovi, Ježkovi a Voříškovi, Emil Leichner Martinů, Valentina Kameníková (nečeského původu) hrávala alespoň Janáčkovu Sonátu 1. X. 1905, *Vzpomínky op. 6 V. Nováka* a něco od Smetany – a mnoho dalších.

¹⁶ V r. 1992 *Poetické nálady op. 85* (MP 0001-2131), v r. 1993 *Silhouetty op. 8, Suitu op. 98 a Humoresky op. 101* (CZ 0005-2131), oboje pro značku MPAC; kromě toho na své CD „Famous Piano Encores“ z r. 1996 (Vampola Music Division 0095 11-008) natočila znovu *Poetické nálady op. 85 č. 8 a 9 a Humoresky op. 101 č. 5 a 7 a Humoresku op. 101 č. 7* nově natočila ještě v r. 1999 na CD „Ave Maria – Pro Elišku – Humoreska“ (Gramofonové závody L1 0440-2131).

¹⁷ Z plánovaného natočení pro Supraphon nakonec sešlo z důvodu dlouhodobého – naštěstí nakonec překonaného - onemocnění ruky. V téže době Panenka tento koncert i dirigoval a r. 1982 natočil s Borisem Krajným, ale tato nahrávka nevyšla. *Klavírní kvintet* již v předchozích letech natočen byl.

¹⁸ Ten natočila a celý život hrála i Eva Bernáthová, posléze se usadivší v Anglii, stejně jako Antonín Kubálek, usadivší se v Kanadě, jenž nahrál dokonce oba.

¹⁹ A na druhé straně *Písní lásky op. 7 č. 1* Dvořákova žáka Josefa Suka. Tento singl je bohužel již zcela zapomenut. Pavel Štěpán pochopitelně hrával i čtyřruční skladby s Iljou Hurníkem, ale ty bohužel nenatočili.

²⁰ Antonín Dvořák pro (mladé) klavíristy, sign. RD 1318 – premiérami jsou *Polka „Pomněnka“* (jen Dvořákova část), *Téma*, rekonstruované *Presto Es-dur* a interpretem dokončené *Legenda a Presto e-moll*. Na internetových str. www.antonin-dvorak.cz bohužel dobrá polovina z nahranych skladeb není uvedena.

²¹ O této skladbě nevědí ani profesionální klavírní dua, ač Burghauserův katalog ji normálně uvádí.

²² Syn houslisty Františka Veselky, bratra slavného sbormistra Josefa Veselky.

²³ Jsou zde i *Skladba D-dur* (B 109/1), *Dvě perličky* a *Polka E-dur* (B 3), které Kvapilův komplet neobsahuje.

²⁴ Nyní Sara Davis Buechner.

²⁵ A co se týče „živého“ provedení, sám jsem byl svědkem, jak francouzská pianistka Claude Maillols přidávala na pražském recitálu *Slovanský tanec č. 10* ve dvouruční verzi.

²⁶ ZEN-ON Piano Library (2004), ISBN 4111380220.

²⁷ Nazvané „Dvořák and America“.

²⁸ Narodil se v Litoměřicích.

²⁹ Syn slavného pianisty Rudolfa Serkina (narodil se v Chebu).

³⁰ Norský pianista, žák českého pianisty a pedagoga Jiřího Hlinky, působícího v norském Bergenu.

³¹ Podrobnější soupis nahrávek našich i zahraničních opět na www.antonin-dvorak.cz – a chceme-li jít hodně do historie, pak též v 1. vyd. Burghauserova katalogu, kde jsou bohužel uváděna jen příjmení. (Vedle dohledané Olgy Loeser-Lebert a Edith Farnadi tak můžeme číst jen Bartlett, Pozzi nebo Calace.)

³² Alfred Brendel se v Čechách narodil (v Loučné nad Desnou), byť česky nikdy neuměl. A Walter Klien kdysi v cizině dokonce nahrál CD věnované dvouručním skladbám Bedřicha Smetany.

³³ Dichlerovi uskutečnili i několik nahrávek pro Supraphon - ale česká hudba mezi nimi bohužel není.

³⁴ První čtyřruční nahrávku *Slovanských tanců* v Čechách uskutečnili Věra a Vlastimil Lejskovi pro Supraphon v r. 1972 – č. 1 11 0239.

³⁵ Richtěr hrál Dvořákův koncert ovšem již od r. 1960, poprvé ve Filadelfii v USA, v Evropě pak v Londýně.

³⁶ Na tento koncert byl údajně při jedné z návštěv Prahy upozorněn Stanislavem Boguniou, když se o české koncerty zajímal. V r. 2013 Ohlsson tento koncert i natočil, dokonce s Jiřím Bělohlávkem (a BBC Orchestra).

³⁷ A v 8 letech už hrála na koncertě *Humoresku op. 101 č. 7*. Později se usadila v Československu.

6 Závěr

Naše „teoretická cesta po praktických stránkách dvořákovské klavírní interpretace“ zde končí. Cesta, která chtěla v jedné z odnoží tvorby mimořádného skladatele odhalit všechno pěkné, co autor práce při dlouholetém „putování“ viděl a slyšel nebo se díky získaným zkušenostem učil odkrývat a dělit se o to s ostatními. Nebylo to nepodobné pocitu umělce chystajícího kompletní nahrávku, který ani okrajová díla vytčeného skladatele nechce pominout, odbýt v přípravě, dívat se na ně spatra či jen „z povinnosti“, naopak usiluje o jejich vyznění co nejúčinnější, aby i v kontextu stěžejních děl něčím obstála (ať odkrytím zajímavých či strhujících kompozičních momentů nebo přesvědčivou interpretací). Přestože šla práce mnohokrát do nejmenších detailů, nechce být hnidopištvím vůči každé čárce, tečce, obloučku, začátku a konci crescenda apod., třebaže bychom intencím autora měli být věrni tak, jak to bude možné a v našich silách. Něco mohl autor zapsat ledabyly nebo nepozorně, něco není (nebo nemusí být) zcela jednoznačně čitelné, něco mohl skladatel pokládat za tak samozřejmé, že při opakování stejného místa nebo v dalších taktech už všechno znovu nevypisoval. Nevíme, kolik Dvořák změnil mezi rukopisem a 1. vydáním (s nakladateli v tomto spolupracoval dost) ani kolik připomínek mu nakladatelé (úmyslně či neúmyslně) nakonec neakceptovali. V tomto směru asi žádné vydání nikdy nebude úplně dokonalé a do nejmenších podrobností směrodatné – čím podrobněji pianista pátrá, tím si toto ověřuje víc a víc a týká se to asi všech autorů minulých epoch. Nebylo by ovšem dobré a umělecky poctivé hrát Dvořákův zápis jen přibližně, s krédem „já to cítím takto“ nebo „takhle to Dvořák určitě zamýšlel“ (případně „já to budu hrát schválně jinak, abych se odlišil“), ani různá opakování násilně sjednocovat, unifikovat – takový Dvořák rozhodně nebyl. Je dobré o tom všem hodně přemýšlet, držet se notového zápisu co možná nejpravděpodobnějšího – a samozřejmě, i sebedetailnější práci pak vdechovat život, dech, přirozenost, v tom chtěla tato disertace hodně napovědět a ulehčit (i třeba občas za cenu porovnávání s obdobnými místy ve slavnějších skladbách). A pokud si k tomu vybrala dosud nejautentičtější vydání, jehož ovšem nechce být otrokem, měla by být její základní mysl přenositelná i na všechny další edice, které budou následovat. (Což by nemělo být v budoucnosti tak vzdálené – o připravovaném novém kritickém vydání již bylo hovořeno.)

A jestli se jí toto krédo podařilo naplnit, rozhodne samozřejmě čas.

7 Seznam použitých informačních zdrojů

a) publikace monografického charakteru a publikace či stati věnované A. Dvořákovi

Antonin Dvoržak – sborník statěj. Sostavlenie i obščaja redakcija L. S. Ginzburga. Moskva : Muzyka, 1967. 260 s.

Antonín Dvořák a Zlonice. Zlonice : Vlastivědný kroužek Zlonicka, 1970. 32 s.

Antonín Dvořák. Bibliografický katalog. Praha : Městská knihovna v Praze, 1991. 188 s.

Antonín Dvořák. Complete Catalogue of Works. Compiled by Peter J. F. Herbert. The Dvořák Society for Czech and Slovak Music, 2004. 144 s. ISBN 0-9532769-4-5

Antonín Dvořák. Inspirace a tradice Vysoká – Karlovy Vary. Karlovy Vary : Promenáda, 2005. Nestr. ISBN 80-86092-42-9

Antonín Dvořák – klasik české národní hudby. Praha : Gramofonové závody, 1951. 44 s.

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 1. Korespondence odeslaná 1871-1884. Praha : Editio Supraphon, 1987. 488 s.

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 2. Korespondence odeslaná 1885-1889. Praha : Editio Supraphon, 1988. 422 s.

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 3. Korespondence odeslaná 1890-1895. Praha : Editio Supraphon, 1989. 456 s.

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 4. Korespondence odeslaná 1896-1904. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 1995. 408 s. ISBN 80-7058-336-3

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 5. Korespondence přijatá 1877-1884. Praha : Editio Supraphon, 1996. 484 s. ISBN 80-7058-390-8

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 6. Korespondence přijatá 1885-1892. Praha : Editio Supraphon, 1997. 447 s. ISBN 80-7058-459-9

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 7. Korespondence přijatá 1893-1895. Praha : Editio Bärenreiter, 1999. 453 s. ISBN 80-86385-00-0

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 8. Korespondence přijatá 1896-1904. Praha : Editio Bärenreiter, 2000. 429 s. ISBN 80-86385-06-X

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 9. Dokumenty I-IX. Praha : Editio Bärenreiter, 2004. 547 s. ISBN 80-86385-25-6

Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty sv. 10. Dokumenty X-XVI. Praha : Editio Bärenreiter, 2004. 463 s. ISBN 80-86385-26-4

Antonín Dvořák. Publikace u příležitosti výstavy 8. 6. 2011-29. 2. 2012. Praha : Národní muzeum, 2011. 98 s. ISBN 978-80-7036-323-2

Antonín Dvořák 100. Sborník k oslavě stoletých narozenin Antonína Dvořáka 1841-1941. Praha : Evropské vydavatelstvo, 1941. 203 s.

Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho životě a díle. Praha : Umělecká beseda, 1912. 336 s.

Antonín Dvořák – souborné vydání díla. Úvod a charakteristiky Dvořákových děl napsal František Bartoš. Praha : SHV a Knižní velkoobchod, 1963. 94 s.

BACHTÍK, Josef. *Antonín Dvořák dirigent.* Praha : Spolek pro postavení pomníku Mistra Antonína Dvořáka v Praze, 1940. 111 s.

BACHTÍK, Josef. *K jubileu Antonína Dvořáka.* Praha : Spolek pro postavení pomníku Mistra Antonína Dvořáka v Praze, 1942. 8 s.

BARTOŠ, Josef. *Antonín Dvořák. Kritická studie.* Praha : nákl. Josefa Pelcla, 1913. 448 s.

BECKERMAN, Michael B. *New Worlds of Dvořák.* New York-London : W. W. Norton & Company, 2003. 272 s. ISBN 0-393-04706-7

BERKOVEC, Jiří. *Antonín Dvořák. Hudební profily sv. 18.* Praha : Editio Supraphon, 1969. 338 s.

BERKOVEC, Jiří. *Život plný hudby.* Praha : Academia, 1996. 183 s. ISBN 80-200-0601-X

BURGHAEUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák.* Praha : SHV, 1966. 80 s.

BURGHAEUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák.* Praha : Horizont, 1985. 132 s.

BURGHAEUSER, Jarmil. *Nejen pomníky.* Praha : Panton, 1966. 192 s.

BURGHAEUSER, Jarmil. *Tematický katalog.* 1. vyd. Praha : SNKLHU, 1960. 736 s.

BURGHAEUSER, Jarmil. *Tematický katalog.* 2. vyd. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 1996. 844 s. ISBN 80-7058-410-6

CLAPHAM, John. *Antonín Dvořák. Musician & Craftsman.* London : Faber and Faber, 1966. 341 s.

ČERNÝ, Miroslav K. K periodizaci tvorby Antonína Dvořáka. In: *Česká hudba světa – Svět české hudby.* Sborník původních statí československých a sovětských hudebních vědců k Roku české hudby. Praha : Panton, 1974, s. 87-104.

ČUBR, Antonín. *Malý průvodce dílem Antonína Dvořáka.* Praha : Editio Supraphon, 1986. 180 s.

DÖGE, Klaus. *Antonín Dvořák. Život – dílo – dokumenty.* Praha : Vyšehrad, 2013. 360 s. ISBN 978-80-7429-297-2

Dvořák in America (edited by John C. Tibbets). Portland: Amadeus Press, 1993. 447 s. ISBN 0-931340-56-X

Dvořák ve vzpomínkách a dopisech. Uspořádal Otakar Šourek. Praha : Topičova edice, 1941. 231 s.

DVOŘÁK, Otakar. *Můj otec Antonín Dvořák*. 1. rozšířené vydání. Příbram : Knihovna Jana Drdy, 2004. 220 s. ISBN 80-86240-78-9

Dvořákův rok 1941. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1941. 64 s.

FRIC, Ota. *Antonín Dvořák a Kroměříž*. Kroměříž, 1946. 109 s.

FUČÍKOVÁ, Renáta. *Dvořák. Jeho život a hudba v obrazech*. Praha : Práh, 2012. Nestr. ISBN 978-80-7252-505-8

GABRIELOVÁ, Jarmila. *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka*. Praha : Univerzita Karlova, vyd. Karolinum, 1991. 152 s. ISSN 0567-8307

GULDENER, Bernard – NOVOTNÝ, Václav Juda. *Král a uhlíř*. Praha : SNKLHU, 1958. 128 s.

HLOUŠEK, Jaroslav. *Antonín Dvořák*. Praha : nákl. České grafické unie, 1941. 100 s.

HOFFMEISTER, Karel. *Antonín Dvořák*. Praha : Jos. R. Vilímek, nedat. 107 s.

HOLZKNECHT, Václav. *Antonín Dvořák*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1955. 127 s.

HORA-HOŘEJŠ, Petr. Domov a svět Antonína Dvořáka. In: *Toulky českou minulostí 10*. Praha : Via Facti, 2004, s. 5-78. ISBN 80-239-3027-3

HOŘEJŠ, Antonín. *Antonín Dvořák. Sein Leben und Werk in Bildern*. Praha : Artia, 1955. Text 22 s.

CHVÁLA, Emanuel. *Antonín Dvořák v zrcadle vzpomínek*. Praha : Společnost Antonína Dvořáka, 1949. 15 s.

IVANOV, Miroslav. *Novosvětská*. Praha : Panorama, 1984. 416 s.

KRAJNÍK, Stanislav. *Antonín Dvořák a náš kraj*. Kladno : Okresní muzeum, 1997. 56 s.

KVĚT, Jan Miroslav. *Antonín Dvořák*. Praha : Orbis, 1949. 61 s.

KVĚT, Jan Miroslav. *Dvořákova hudba na výstavě v r. 1891 – NĚMEČEK, Jan. Antonín Dvořák a Vysoká*. Praha : Knihovna Unie čsl. hudebníků z povolání, 1938. Celkem 15 s.

KVĚT, Jan Miroslav. *Mládí Antonína Dvořáka*. 2. doplněné vydání. Praha : Orbis, 1943. 123 s.

KVĚT, Jan Miroslav. *Školy a učitelé-hudebníci v kraji Antonína Dvořáka*. Zlonice : VKZ, 1954. 28 s.

MAHLER, Zdeněk. *Spirituál bílého muže aneb Dvořák v Americe*. Praha : Primus, 1998. 128 s. ISBN 80-85625-28-8

MARHOUNOVÁ, Jana. *Žitý život*. Praha : Empatie, 1996. 90 s. ISBN 80-85953-01-3

MERGENTALOVÁ, Martina. *Klavírní koncert g-moll op. 33 Antonína Dvořáka*. Diplomová práce. Brno : JAMU, 2005. 86 s.

NOVÁ, Kateřina – VEJVODOVÁ, Veronika. *Nejraději mne tituloval indiánem. Americké vzpomínky na Antonína Dvořáka*. Praha : Národní muzeum, 2016. 368 s. ISBN 978-80-7036-496-3

NOVOTNÝ, Cyril. *Vztahy Antonína Dvořáka ke Kladnu*. Kladno : Výbor pro Dvořákovy oslavy na Kladně, 1941. 16 s.

RACEK, Jan. *Antonín Dvořák a Morava*. Praha : Topičova edice, 1941. 55 s.

S Antonínem Dvořákem v Americe. Vzpomínky Barbory Škuderové-Klírové a jejich syna Tomáše Škudery (v red. M. Hory, V. Růžičky a Zd. Kuklové). Zlonice : VKZ, 1982. 32 s.

SLAVÍKOVÁ, Jitka. *Dvořák a Anglie*. Praha : Paseka, 1994. 200 s. ISBN 80-85192-87-X

SMIRNOV, Mstislav. Dvořák – pianist i některýje voprosy ispolněnija jeho fortěpiannyh proizvžděnij. In: *Antonin Dvoržak – sbornik statěj*. Moskva : Muzyka, 1967, s. 93-143.

SMIRNOV, Mstislav. *Fortěpiannoje tvorčestvo A. Dvoržaka*. Avtoreferat dissertacii. Moskva, 1963. 16 s.

SMIRNOV, Mstislav. *Fortěpiannoje tvorčestvo A. Dvoržaka*. Moskva : Muzgiz, 1960. 136 s.

SNÍŽKOVÁ, Jitka. Fortěpiannoje tvorčestvo Antonina Dvoržaka s točki zrenija pedagoga. In: *Antonin Dvoržak – sbornik statěj*. Moskva : Muzyka, 1967, s. 144-151.

SRBA, Antonín. *Boj proti Dvořákovi*. Praha : nákl. Lidového družstva tiskařského a vydavatelského v Praze, 1914. 93 s.

STRAATEN, Jan van. *Slavonic Rhapsody. The Life of Antonín Dvořák*. New York : Allen, Towne & Health Inc., 1948. 231 s.

SUK, Josef. *Antonín Dvořák*. Praha : Spolek pro postavení pomníku Mistru Antonínu Dvořákovi v Praze, 1936. 16 s.

SYCHRA, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha : SNKLHU, 1959. 555 s.

ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák*. Praha : SVU Mánes, 1929. 197 s.

ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1941. 238 s.

ŠOUREK, Otakar. *Dvořákova čítanka*. Články a skladby. Praha : Státní nakladatelství v Praze, 1929. 93 s.

ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby komorní*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1943. 215 s.

ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální I.-II*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy 1944, 1946. 157, 155 s.

ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy symfonie*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1943. 195 s.

ŠOUREK, Otakar. Jan Neff a Antonín Dvořák. In: *Jan Neff 1832-1932*. Praha : vyd. Miloš a Vladimír Neffové, 1932, s. 65-98.

ŠOUREK, Otakar. *Z Dvořákovy cesty za slávou*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1949. 176 s.

ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka I-IV*. 3. vyd. Praha : SNKLHU 1954, 1955, 1956, 1957. 384, 370, 336, 336 s.

ŠPELDA, Antonín. *Dr. Antonín Dvořák a Plzeň*. Plzeň, 1941. 288 s.

ŠTĚDRONSKÁ, Markéta. Taneční stylizace v klavírních skladbách Dvořákových. In: *Miscellanea z výročních konferencí 1999 a 2000*. Praha : Česká společnost pro hudební vědu, 2001, s. 134-137. ISBN 80-238-7956-1

ZELENKA, Karel. *Antonín Dvořák a Zlonice*. Zlonice : Vlastivědný kroužek Zlonicka (VKZ), nedat. 32 s.

ZICH, Otakar. Dvořákův význam umělecký. In: *Hudební sborník I. roč., 3. seš.* Praha : hud. list Smetana, 1913, s. 145-180.

b) všeobecné publikace a publikace o jiných umělcích

BACHTÍK, Josef. *Edvard Grieg. Hudební profily sv. 3*. Praha : SNKLHU, 1957. 271 s.

BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk. Hudební profily sv. 1*. Praha : SNKLHU, 1956. 196 s.

BÖHMOVÁ, Zdeňka. Kapitoly z dějin klavírních škol. Praha : Editio Supraphon, 1973. 184 s.

BÖHMOVÁ, Zdeňka – GRÜNFELDOVÁ, Arnoštka. *Postup při výběru klavírní literatury*. Praha : SNKLHU, 1962. 88 s.

BRÁFOVÁ, Libuše. *Rieger, Smetana, Dvořák*. Praha : F. A. Urbánek, 1913. 116 s.

BRANBERGER, Jan. *Konservatoř hudby v Praze 1811-1911*. Praha : nákladem Konservatoře, 1911. 305 s.

BUCHNER, Alexandr. *Oskar Nedbal*. Praha : Panton, 1986. 412 s.

ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha : Panton, 1972. 528 s.

Československá vlastivěda díl IX. Umění – svazek 3 Hudba. Praha : Horizont, 1971. 436 s.

DOLANSKÝ, Ladislav. *Hudební paměti*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1950. 308 s.

DRIJVEROVÁ, Martina. *Lásky českých hudebníků*. Brno : Edika, 2013. 88 s. ISBN 978-80-266-0200-2

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Co život dal*. Praha : Nakladatelství J. Mazáč, 1942. 303 s.

- Generální katalog standardních desek 1955.* Praha : Gramofonové závody, 1955. 484 s.
- Generální katalog čs. gramofonových desek Supraphon 1960.* Praha : Gramofonové závody, 1960. 1304 s.
- Generální katalog Supraphon. Vážná hudba – Slovesné umění, mluvené slovo.* Praha-Bratislava : Supraphon, 1970. 272 s.
- HOFFMEISTER, Karel. *Klavír. 2. doplněné a značně rozšířené vyd.* Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1939. 340 s.
- HOFFMEISTER, Karel. *Vývoj klavírní virtuozity.* Knihovna hudební výchovy 2. Praha : nákl. vl., 1921.
- HOFFMEISTER, Karel. *Vzpomínky.* Česká jednota hudebních stavů, nedat. 78 s.
- HORA, Miroslav. *Osobnosti Zlonic.* Zlonice : Vlastivědný kroužek Zlonicka, 1991. 40 s.
- HORA, Miroslav. *Po stopách Terinky z Jakobína.* Zlonice : VKZ, 1989. 30 str.
- HORA, Miroslav. *Zlonice, jedna z kolébek české hudby.* Zlonice : VKZ, 1988, 2. vyd. 1998. 24 s.
- HORA, Miroslav. *Zlonický muzikant v Litvě (Rudolf Liehmann).* Zlonice : VKZ, 1993. 8 s.
- Hudební minulost a současnost Karlovarského kraje.* Karlovy Vary : Mezinárodní pěvecké centrum A. Dvořáka Karlovy Vary, 2004. 160 s. ISBN 80-239-4257-3
- HURNÍK, Ilja. *Cesta s motýlkem.* Praha : Editio Supraphon, 1970. 167 s.
- CHVÁLA, Emanuel. *Čtvrtstoletí české hudby.* Praha : F. A. Urbánek, 1888. 64 s.
- JŮZLOVÁ, Věra. *Práce u klavíru.* Praha : Editio Supraphon, 1982. 208 s.
- KÀAN z Albestů, Jindřich. *Postup při vyučování hře klavíru.* Praha : Hoffmanna vdova, 1913. 15 s.
- Katalog vážné hudby a mluveného slova Supraphon 1966.* Praha : SHV, 1966. 644 s.
- Klíč k hudebnímu umění.* Praha : Kniha, n. p., 1957. 28 s.
- Konzertbuch. Klaviermusik A-Z.* Herausgegeben von Christoph Rüger. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988. 784 s. ISBN 3-370-00146-2
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý, politik a vědec v osamění.* Praha : Paseka, 2012. 576 s. ISBN 978-80-7432-253-2
- KŘÍŽ, Jaromír. *František Rauch.* Praha : Editio Supraphon, 1985. 86 s.
- KUNA, Milan. *Osobnosti české hudby.* Praha : Fragment, 2011. 64 s. ISBN 978-80-253-1274-2
- KUNDERA, Ludvík. *Klavírní prstoklad.* Praha : Orbis, 1952. 132 s.
- KUNDERA, Ludvík. *Teorie a literatura klavíru.* Praha : Melantrich, Brno : Ol. Pazdírek, 1940. 72 s.

- KUNDERA, Ludvík. *Základy klavírní pedalizace*. Brno : Oldřich Pazdírek, 1944. 47 s.
- KURZOVÁ, Růžena. *Postup při vyučování hře na klavír*. Brno : Oldřich Pazdírek, 1936. 103 s.
- LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha : Nakladatelství ČSAV, 1964. 464 s.
- LÖWENBACH, Jan. *Josef Jan Kovařík*. Praha : Společnost A. Dvořáka, 1946. 31 s.
- Malé hudební kapitoly*. Praha : SNKLHU a Kniha, n. p., 1960. 192 s.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny české hudby*. Praha : Hejda & Tuček, 1903. 268 s.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy - Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. Praha : J. Otto, 1908. 313 s.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy*. Praha : Melantrich, 1949. 274 s.
- NĚMEC, Vladimír. *Pražské varhany*. Praha : František Novák, 1944. 351 s.
- NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav. *Josef Suk – Tematický katalog skladeb*. Praha : Editio Bärenreiter, 2005. 490 s. ISBN 80-86385-30-2
- NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha : Editio Supraphon, 1970. 435 s.
- OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru – česká hudba*. Praha : Panton, 1962. 620 s.
- PĚCHOUČEK, František. *Za vesnickými muzikanty*. Lužany : Obecní úřad Lužany, 1995. 168 s.
- PLEVKA, Bohumil. *Liszt a Praha*. Praha : Editio Supraphon, 1986. 141 s.
- POHL, Richard. *Rudolf Firkušný. Umělecký a osobnostní vývoj českého pianisty a skladatele do roku 1948*. Brno : JAMU, 2016. 456 s. ISBN 978-8-7460-107-1
- POKORA, Miloš. *Josef Páleníček*. Praha : Editio Supraphon, 1982. 93 str.
- POSADOVSKÁ, Dagmar – PAZDÍREK, Dušan. *Podobizny nad klavírem*. Praha : SHV, 1966. 172 s.
- Poslouchejte s námi. A-K*. Praha : Gramofonové závody, 1958. 684 s.
- PRAŽÁK, Přemysl. *Malá preludia*. Praha : Editio Supraphon, 1981. 386 s.
- PRAŽÁK, Přemysl. *Osobnosti české hudby I*. Bratislava : ŠHV, 1961. 388 s.
- Rok české hudby*. Praha : SHKLHU, 1954. 108 s.
- Rudolf Firkušný 1912-1994*. The Dvořák Society for Czech and Slovak Music, 1999. 28 s. ISBN 0 9532769 0 2
- Selective Bibliography of Literature on Czech and Slovak Music*. Praha : HIS, 1969. 124 s.
- Seznam hudebnin Knihovny Bedřicha Smetany. I. Klavírní skladby*. Praha : Pražské nakladatelství, 1951. 519 s.

SUK, Josef. *Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha : Editio Bärenreiter, 2005. 568 s. ISBN 80-86385-31-0

SVOBODA, Jiří – TROJAN, Jan. *Vývoj české a slovenské hudby, díl II*. Praha : SPN, 1966. 244 s.

SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění*. Praha : Panton, 1973. 332 s.

SÝKORA, Václav Jan. *Národní umělec Jan Heřman*. Praha : SNKLHU, 1956. 116 s.

SÝKORA, Václav Jan. *Robert Schumann. Hudební profily sv. 16*. Praha-Bratislava : Editio Supraphon, 1967. 220 s.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Rudolf Firkušný*. Boskovice : Albert, Brno : Iota, Praha : Svoboda, 1994. 228 s. ISBN 80-85834-10-3

ŠÍP, Ladislav. *Česká opera a její tvůrci*. Praha : Editio Supraphon, 1983. 400 s.

ŠOLC, Milan. *Tajemství akordových značek*. 5. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1979. 160 s.

TEICHMANN, Josef. *Postavy českého divadla a hudby*. Praha: Orbis, 1941. 247 s.

TEICHMANN, Josef. *Průkopníci české hudby*. Praha : SNKLHU, 1959. 256 s.

TEJNICKÁ, Alena - TEJNICKÝ, Bohumil. *Nelahozeves*. Nelahozeves : Obecní úřad Nelahozeves 2006. 116 s. ISBN 80-239-6919-6

Vážná hudba na deskách Supraphonu. Katalog LP stereo 1976. Praha : Supraphon, 1979. 536 s.

Velcí skladatelé. Sestavil Peter Gammond. Praha : Svojtka & Co., 2009. 208 s. ISBN 978-80-7237-590-5

ŽÍŽKA, Leoš Karel. *Mistři a mistříčkové*. Praha : nákl. vlastním, 1947. 152 s.

c) články v periodikách

BURGHAUSER, Jarmil. Dvořákův návrh americké hymny. *Hudební rozhledy*, 1992, roč. XLV, č. 3, s. 131-134

BURGHAUSER, Jarmil. K jedné z dvořákovských legend. *Časopis Národního muzea v Praze*, 1987, roč. 156, č. 1-2, s. 85-94

CLAPHAM, John. Dvořák, Irokézové a Kickapúové. *Hudební rozhledy*, 1956, roč. IX, s. 983-985

DEHNER, Jan. Klavírní dílo Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, 1971, roč. XXIV, č. 4, s. 187

DEHNER, Jan. Klavírní dílo Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, 1971, roč. XXIV, č. 6, s. 286

Dvořákův sborník. *Hudební revue*, 1911, roč. IV, č. 8-9, s. 409-496

GABRIELOVÁ, Jarmila. Ediční zásady Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka. *Hudební věda*, 2003, roč. XL, č. 2-3, s. 247-263. ISSN 0018-7003

KVAPIL, Radoslav. Rehabilitace Dvořáka. *Hudební rozhledy*, 1966, roč. XIX, č. 14, s. 424-426

KVAPIL, Radoslav. Zamyšlení nad klavírním dílem A. Dvořáka. *Opus musicum*, 1983, roč. XV, č. 3, s. 88-90

KVĚT, Jan Miroslav. Antonín Dvořák v České Kamenici. *Hudební rozhledy*, 1958, roč. XI, č. 22, s. 942-943

KVĚT, Jan Miroslav. Josef Spitz, první učitel Ant. Dvořáka. *Hudební věstník*, 1937, roč. XXX, č. 1, s. 7-8

-M-. O prvním učiteli Dvořákovu, Josefu Spitzovi. *Podřipský kraj*, prosinec 1941, roč. VI, č. 4, s. 125-127

MICHL, Josef. Rok u Dvořáka. *Hudební revue*, 1913, roč. VI, č. 4, s. 169-180

MICHL, Josef. Z Dvořákova vyprávění. *Hudební revue*, 1914, roč. VII, č. 8, s. 400-404; č. 9, s. 440-446

MOUČKA, Edvard. Taneční album pro piano od Ant. Dvořáka. *Dalibor*, 1882, roč. IV, č. 5, s. 35

NEJEDLÝ, Zdeněk. Fibich a Schumann. *Národní politika*, 28. 7. 1906

NOVOTNÝ, Václav Juda. Písň amerických Indiánů. *Dalibor*, 1879, roč. I, č. 24, s. 191-192; č. 5, s. 198-199

NOVÝ, Miroslav. Neznámá Dvořákiana. *Hudební věda*, 2003, roč. XL, č. 4, s. 403-405. ISSN 0018-7003

PUKL, Oldřich – KVAPILOVÁ, Eva. K názorům na Dvořákovo klavírní dílo. *Hudební rozhledy*, 1966, roč. XIX, č. 23-24, str. 715-717

ŠMÍDOVÁ, Ludmila. Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu. *Hudební věda*, 2003, roč. XL, č. 2-3, s. 191-210. ISSN 0018-7003

ŠOUREK, Otakar. Americká pocta A. Dvořákovi. *Listy Hudební matice*, 1927, roč. šestý, č. 4, s. 139-140

ŠOUREK, Otakar. O americké tvorbě A. Dvořáka. *Listy Hudební matice*, 1923, roč. druhý, č. 7 (s. 154-158) a č. 10 (s. 231-232)

THEURER, Josef. Antonín Dvořák jako lyrik. *Dalibor*, 1901, roč. XXIII, č. 33-37, s. 280-283

TYSOVSKÝ, F. O dvouručních klavírních skladbách Dvořákových. *Věstník pěvecký*, 1905, roč. X, č. 5, s. 110-114

VELETA, Miroslav. Neznámá skladba Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, 1964, roč. XVII, č. 22, s. 960

VESELÝ, Josef. Toulky českou minulostí. *Týdeník Rozhlas*, 2014, roč. 24, č. 18-48

ZUBATÝ, Josef. Hlas volajícího na poušti? *Hudební revue*, 1909, roč. II, č. 4, s. 161-166

ZUBATÝ, Josef. Třetí Dvořákův pobyt v Anglii. *Dalibor*, 1885, roč. VII, č. 24, s. 232-233

dále články, zprávy a zmínky v časopisech

Dalibor, 1859 (běh 2), 1873-1875 (roč. I-III), 1880 (roč. II), 1882 (roč. IV), 1885 (roč. VII), 1892 (roč. XIV), 1901 (roč. XXIII) – č. 33-37 pod názvem *Na oslavu šedesátých narozenin Antonína Dvořáka* bylo věnováno výhradně Dvořákovi

Hudební listy, 1871-1872 (roč. I-II), 1874 (roč. IV)

Hudební revue, 1911 (roč. IV) – č. 8-9 pod názvem *Dvořákův sborník* bylo věnováno výhradně Dvořákovi, 1914 (roč. VII)

Musicalia. Časopis Českého muzea hudby, 2011, č. 1-2

Podřipský kraj, ročník VI, č. 1 (duben 1941). Velvary, kulturní středisko kraj v mládí Dr. Antonína Dvořáka

Podřipský kraj, ročník VI, č. 3 (září 1941). Nelahozeves oslavuje jubileum narozenin Antonína Dvořáka 6.-7. září 1941

Podřipský kraj, ročník VI, č. 4 (prosinec 1941). Rodný kraj Antonínu Dvořákovi

d) sleevenotes k zvukovým nosičům

Antonín Dvořák: Poetic Tone Pictures, op. 85. Květa Novotná – piano. (Jarmil Burghauser) CD MPAC MP 0001-2131

Antonín Dvořák: Pražské valčíky. Symf. orch. FOK, dir. Jiří Bělohlávek. (Jarmil Burghauser) LP Supraphon 1110 3397

Antonín Dvořák pro (mladé) klavíristy. Tomáš Víšek – klavír. (Tomáš Víšek) CD Rosa Classic RD 1318

Antonín Dvořák: Silhouettes, op. 8 – Humoresques, op. 101 – Suite in A major, op. 98. Květa Novotná – piano. (Jarmil Burghauser) CD MPAC CZ 0005-2131

Antonín Dvořák: Suita op. 98 (+Janáček: Suita op. 3 – L. Sluka: Ve jménu života). Státní filharmonie Brno, dir. Jiří Pinkas. (redakce) LP Supraphon 1 10 1679

Antonín Dvořák: Symfonie č. 1-9. Česká filharmonie, dir. Václav Neumann. (Miroslav K. Černý) LP Supraphon 1 10 1621-28

Dvořákův klavír. (Markéta Hallová) CD Nadace přátel rodiště A. Dvořáka v Nelahozevsi a Muzeum A. Dvořáka, vyd. 1996, bez sign.

Dvořák – Piano Works Complete. Radoslav Kvapil – klavír. (Jaroslav Holeček) CD Supraphon SU 4018-2

Klavírní dílo Antonína Dvořáka. Radoslav Kvapil – klavír. (Radoslav Kvapil) LP Supraphon 1 11 0239 (Suita op. 98, Humoresky op. 101), 1 11 08 20 (Silhouetty op. 8, Valčíky op. 54), 1 11 1395 (Eklogy, Skladby op. 52, Listky do památníku)

e) předmluvy a vydavatelské zprávy k notovým vydáním skladeb A. Dvořáka

Dumka – Furiant op. 12, Dvě perličky (Jarmil Burghauser, vyd. zpr. Miroslav Nový, Karel Šolc). Editio Supraphon 1983, ed. č. H 6676

Dumka op. 35 (Otakar Šourek). SNKLHU 1955, ed. č. H 1125

Dva furianty op. 42 (Jarmil Burghauser, vyd. zpr. Antonín Čubr, Karel Šolc). Editio Supraphon 1967, ed. č. H 2654

Eklogy – Listky do památníku (Antonín Čubr, vyd. zpr.+Karel Šolc). Editio Supraphon 1973, ed. č. H 5406

Humoreska Ges-dur op. 101, 7. Urtext (Petra Kvasničková, Markéta Štědranská). Editio Bärenreiter Praha 2006, ed. č. BA 9503, ISMN M-2601-0378-8

Humoresky op. 101 (Otakar Šourek). SNKLHU 1955, ed. č. H 1274

Impromptu – Humoreska (Jiří Berkovec, vyd. zpr. Jarmil Burghauser, Karel Šolc). 1. vyd. SNKLHU 1959, 2. (zrevidované) vyd. Editio Supraphon 1979, ed. č. H 2850

Klavierkonzert g-moll Opus 33. Faksimile nach dem Autograph (úvodní slovo András Schiff, úvod Jarmila Taueroová, Jan Dehner). G. Henle Verlag München 2004, ed. č. HN 3215, ISMN M-2018-3215-9

Klavírní dílo sv. 1-2 (Jarmil Burghauser). Editio Supraphon 1985-1986, ed. č. H 7040

Klavírní skladby op. 52 (František Bartoš, vyd. zpr. Antonín Čubr, Karel Šolc). SNKLHU 1961, ed. č. H 3177

Král a uhlíř. Klavírní výtah 1. vyd. (Otakar Šourek). Praha 1915, Umělecká beseda, U. B. 71

Král a uhlíř. Klavírní výtah 2. vyd. (Otakar Šourek). Praha 1929, Hudební matice Umělecké besedy, H. M. 71

Mazurky op. 56 (Jarmil Burghauser, vyd. zpr.+Karel Šolc). SNKLHU 1960, ed. č. H 2907

Pianoforte. Album skladeb pro dvě ruce I. (Josef Jiránek, Jindřich z Káanů, Hanuš Trneček). Velebín Urbánek, rok neuveden, ed. č. V. 42. U

Poetické nálady op. 85 (Otakar Šourek). SNKLHU 1955, ed. č. H 338

Preludia a fugy pro varhany, B. 302 (Jarmil Burghauser, vyd. zpr.+Antonín Čubr). Bärenreiter Editio Supraphon 1980, ed. č. H 6334

Silhouetty op. 8 (Otakar Šourek, vyd. zpr. Jarmil Burghauser). SNKLHU 1955, ed. č. H 1763

Slavnostní pochod - Tance (Jiří Berkovec, vyd. zpr.+Jarmil Burghauser, Karel Šolc). SHV 1961, ed. č. H 3303

Suita A-dur op. 98 (František Bartoš, vyd. zpr. Karel Šolc). SNKLHU 1957, ed. č. H 2226

I.symfonie c-moll (František Bartoš). Editio Supraphon 1978, ed. č. H 3226

II.symfonie B-dur (František Bartoš). SNKLHU 1959, ed. č. H 2743

Tance (Jarmil Burghauser, vyd. zpr.+Antonín Čubr). SNKLHU 1961, ed. č. H 3214

Tema con variazioni op. 36 (Otakar Šourek). SNKLHU 1955, ed. č. H 1126

Ukolébavka – Capriccio (Jiří Berkovec, vyd. zpr. Karel Šolc). SNKLHU 1959, ed. č. H 2831

Valčíky op. 54 (Otakar Šourek, vyd. zpr. Antonín Pokorný, Karel Šolc). SNKLHU 1955, ed. č. H 1498

f) slovníky

Československý hudební slovník osob a institucí. 2 sv. Praha : SHV, 1963, 1965. 856, 1080 s.

MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil Band 1-17. Kassel : Bärenreiter, ISBN 3-7618-1100-4 – Stuttgart : Metzler, ISBN 3-476-41022-6

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Edited by Stanley Sadie, executive director John Tyrrell. Vol. 1-29. London : Macmillian Publishers Limited 2001, 2002. ISBN 0-333-60800-3

Pazdírkův hudební slovník naučný. Část osobní. Svazek první A-K. Brno : Ol. Pazdírek, 1937. 192 s.

g) internetové odkazy

www.antonin-dvorak.cz

www.google.com

www.imslp.org

8 Seznam příloh

Příloha 1 – Klavírní škola Antonína Liehmanna

Příloha 2 – První vydaná skladba A. Dvořáka pro klavír

Příloha 3 – Karel ze Slavkovských – nejoddanější Dvořákův klavírní interpret za jeho života

Příloha 4 – Závěrečná strana klavírní skici *Valčíků op. 53* (nevydáno)

Příloha 5 – Titulní str. a 1. strana původní verze klavírního cyklu *Poetické nálady op. 85*

Příloha 6 – Jediné dochované „autentické“ zobrazení Dvořák u klavíru (Hugo Boettinger)

Příloha 7 – Dvořák přehrává Brahmsovi (ilustrace Marion Kohs)

Příloha 8 – Dvořákův klavír zn. Bösendorfer

Příloha 9 – Ukázka ze zamýšleného not. vydání *Antonín Dvořák pro (mladé) klavíristy*

Příloha 10 – Dvořákův klavírní odkaz žije dále...

1. Klavírní škola Antonína Liehmann

Zda Dvořák poznal přímo tuto školu, je otázka. Na titulní straně dochovaného opisu je uvedeno „Petr Janda“ a datum 15. 10. 1865, na závěrečné stránce „Finis 18. 1. 1866“. Tato data se samozřejmě mohou týkat jak vzniku, tak pouze opisu (k čemuž se kloní ve svých pracích i J. M. Květ), čili škola mohla vzniknout dříve nebo v jejím duchu mohl samozřejmě Liehmann učit i dřív, než ji vůbec zapsal. Rozhodně mohl Dvořák zažít na sobě jakýsi předstupěň této školy – příručku „Předběžná cvičení ku hře na piano“, datovanou 2. dubna 1831 a nyní umístěnou ve Zlonicích ve „varhaníkovně“. Toto dílo má 6 stránek, 1. str.=titulní, 2. str.=PRAVÁ RUKA housl. klíč+soupis not na linkách, soupis not v mezerách, noty d^1 -g, resp. g^2 - a^3 , LEVÁ RUKA bas. klíč+noty na linkách, noty v mezerách, F - A_1 a h - a^1 . Dále souvislá řada not g - c^4 (housl.klíč), G_1 - c^2 (bas.klíč) a model klaviatury c - d (rozsah nóny). Od str. 3 již samotná cvičení, všude bez výjimky pr.r. housl. klíč, l.r. bas. klíč, hrají společně. Č. 1 = c^1 - g^1 - c^1 (stupňovitě po celých notách, l.r. o oktávu níž unisono). Č. 2 = h^1 - f^2 - h^1 , l.r. f - H - f protipohyb, jinak dtto. Č. 3 = jako č. 1, ale pr.r. stupňovitě od c^2 , každý tón 2x, zakonč. samotným g^2 a c^2 . L.r. od c malého, v unisonu. Všechna tato cvičení hrát 3x. Č. 4 = pr.r. stupňovitě c^2 - g^2 - c^2 , l.r. dtto unisono, hrát v půl. notách 5x za sebou a zakonč. c^2 . Č.5 = dtto protipohyb, rozsah rukou jako v č. 2, zakonč. celými notami h^1 - c^2 (resp. f - e). Č. 6 = na způsob č. 3, ale v půl. notách a každá se opakuje, dolů sestupujeme jako nahoru. Č. 7 = analogie č. 4 ve čtvrt. notách, zakonč. c půlovými a celou. Č. 8 = obdobná analogie č. 5, pravá zakončuje h^1 - c^2 - d^2 - c^2 , levá analogickým protipohybem. Č. 9 = č. 4 v osminách, č. 10 = č. 8 v osminách. Č. 11 = 4x repet. tóny na osminách, v rozsahu c^2 - g^2 a zpět, l.r. unisono. Č. 12 = analogie č. 7, ale v šestnáctinách. (Cvičení č. 4-12 se mají repetovat 5x, pak zakončit.) Od cvič. 13 již není uvedeno, kolikrát se má hrát. Č. 13 = analogie č. 2, ale v šestnáctinách, pak dtto v osminách, zakonč. čtvrtkami nahoru v protipohybu a unisonem d - c . Od cvič. 14 jsou v rukách různé hodnoty a je uváděn prstoklad. (Tempo a dynamika nejsou uváděny vůbec nikde.) Č. 14 = pr.r. rozlož. tercie h^1 - d^2 , c^2 - e^2 , d^2 - f^2 , e^2 - c^2 (vše půlky), l.r. celé noty f - e - H - c . Č. 15 = zrcadlově převrácená analogie. Č. 16 = transpozice čtvrtk. modelu h^1 - c^2 - d^2 - h^1 , l.r. obdobný doprovod jako předtím; č. 17 = dtto v zrcadle. Č. 18 = unisono stupňovitý rozsah c^2 - g^2 - c^2 , ale postupně v hodnotách celá-2 půlky-4 čtvrtky. Č. 19 = melodie z půlových a celých not ve stejném tónovém rozsahu, l.r.=libozvučný doprovod. A v obdobném duchu, zde už i se čtvrtkami, jsou č. 20-21, vzájemně shodná, jen party si prohodí.

Samotná škola má přesný název „Počátkové na Piano-Forte. Dílem dle vlastní, dílem dle jiných mistrů metody sestavil Antonín Liehmann“. Jak bývalo v tehdejších školách zvykem, jsou zde nejprve sesumírována jména not, v houslovém klíči e - f^4 , pod ním v basovém F_1 - a^1 . Označení oktávové polohy Liehmann nikde neuvádí, místo „g“ píše důsledně „j“. Obdobně (i v obdobném rozsahu), pod nadpisem „Nyní následují na Forte-Pianu všechny klávesy a cvičení se v notech“, uvádí chromatické zvyšování pomocí křížků (směr nahoru) i snižování pomocí bé (směr dolů), již v menším tónovém rozsahu uvádí dvojité křížky a dvojité bé. Hráčsky začíná Liehmann „Cvičeními pro pravou ruku“ – stupňovitě c^1 - g^1 - c^1 , ve čtvrtkách (zakonč. celou notou), dtto od c^2 (zakonč. tříčtvrtkovou notou), dtto od c^3 (zakonč. půlovou notou, čili jen tak mimochodem zacvičuje i do chápání pomlk), pak „Scala do C“ (c^1 - c^2 - c^1 , dtto od c^2 , se standardním prstokladem). Následuje totéž v G-dur (zač. od g , pak od g^1 , od g^2), D-dur (zač. d^1), A-dur (zač. a), E-dur (od e^1), F-dur (od f^1), B-dur (od b), Es-dur (od es^1), As-dur (od as). Pokud

je někde třeba nový prstoklad, vždy ho přesně vypíše, při opakování už jen naznačí. Posuvky z předznamenání píše i před noty. „Cvičení levé ruky“ – dtto, látka naprosto tatáž, jen trochu zestručněná a posuvky před každou notu už nevypisuje. Od zadní strany 3. listu (škola není stránkována) nastupuje „Cvičení obou rukou“ – cvič. 1-5 začíná pravá c^2 v houslovém, levá c malé v basovém, klíče (v celé škole) nejsou nikdy během hry měněny. Až do č. 9 jsou cvičení důsledně 4taktová – ovšem zatímco č. 1=celé noty, č. 2-3=celé a půlové, č. 4-6=celé a čtvrté (č. 6 je od g^1), č. 7-9=celé a osminové (č. 7 je od e^1). Vždy je dbáno na libozvučnost souzvuků, důslednost pohybu v celých notách pro 1 ruku a v drobnějších hodnotách pro druhou ruku není nikdy narušována. Prstoklady jsou vypisovány velmi podrobně. Hned ve 3. cvičení je v levé krok $g-G$, zatímco v č. 4 je v pravé ve 2. taktu krok a^1-f^2 a ve 3. taktu ojedinělý elementární zácvik do odtahu, ovšem nijak nekomentovaný. To se ostatně týká i všech dalších postupně uváděných „novinek“. Již v č. 5 použije Liehmann poprvé černé klávesy (v levé ruce, jako sousední klávesy k bílým), v pravé uvede černou klávesu na podobném principu ve cvičení sedmém. V č. 6 se u Liehmanna vyskytne basový chod $c-f-G-c$ (s prstokladem 5-2-5-2), zatímco ojedinělý zácvik překladu přes palec a následného jeho podkladu (prstoklad 5-2-1-2) exponuje na začátku levé ruky v č. 9. Vůbec první souvislé unisono má Liehmann až v č. 10-11, ale jen první 2 takty. Odsud také již roste délka cvičení (č. 10-11 = 10 taktů, č. 12 = 21 taktů a navíc několikery repetice), hodnoty v rukou se střídají, byť zatím jen mírně a po plochách, od č. 12 již ojediněle p dvoutaktích, od č. 13 již občas i po taktech. Uvádění prstokladů Liehmann postupně omezuje, nakonec jej uvádí jen na samém začátku a dále tam, kde je to vyloženě zapotřebí. U žádného cvičení (opět v celé škole) neudává tempo ani dynamiku, ani pokyny, jak co cvičit (či popis problému). V č. 12 uvádí Liehmann v začátku i dva terciové dvojhmady v pravé, jen s vyznačeným prstokladem, jinak opět zcela bez komentáře – na tercie v levé ruce (dokonce několikrát) dojde v č. 15. Zatímco v č. 10-15 Liehmann osminy opustil, od č. 16 cítí čas se k nim vrátit a implantovat je do vycvičenější rytmické souhry obou rukou – v relativně kratších skladbách, ale s vnitřními repeticemi (č. 16-18). V č. 19 zacvičuje do pomalých terciových trylků všemi prsty (napřed pravá, pak levá), v č. 20-22 implantuje šestnáctiny (č. 22 má trylkový charakter), v č. 23-24 dvaatřicetiny. Obecně možno říci, že v č. 16-24 jako by trochu Liehmann potlačil zpěvnost a přednesovou složku a dává spíš skladbám charakter technických cvičení. (Nesmíme však zapomínat, že vedle této „učebnice“ psal žákům současně při výuce nejružnější skladby, kde nejdůležitější slovo měla hudba.) Jakousi syntézu pak Liehmann provádí od č. 25 – zde zacvičuje žáka do formy da capo, v č. 26 do přírazu, v č. 27 do hry pod upoutaným tónem (v rámci kvinty). Toto je také prvé cvičení, kdy nejsme v C-dur, nýbrž v a-moll – v ní začíná i č. 28, ale tam se velmi brzy přemoduluje zpět do „obvyklé“ tóniny. Č. 29=reakapitulace některých náročnějších, rychle se za sebou střídajících elementů – odtahů, dvojhmadů, upoutaných tónů. Od č. 30 začíná Liehmann používat i černé klávesy, dochází konečně i na jiné tóniny, byť přímo nepředznamenané (během č. 30 na A-dur, č. 32=c-moll), tato tři cvičení ovšem hudebně vynalézavá příliš nejsou. V č. 33 nastupuje poprvé $\frac{3}{4}$ takt místo čtyřčtvrtového a v rámci pomalého valčíku zde Liehmann procvičuje nejen dvojhmady v pravé ruce střídané palcem, ale i repetované trojzvuky v levé ruce. K tomuto prvku se však již v dalších cvičeních nevrací, stejně jako ke $\frac{3}{4}$ taktu, a od č. 34 až do závěrečného č. 41 různě procvičuje a kombinuje všechny předtím nastudované elementy. Jakousi přílohou školy je přehled „Rozdělení not“ (od celých až po čtyřiašedesátiny), přehled taktů a pauz (včetně tehdy různého značení několikataktových) a unisonová technická „Cvičení v oboru 5ti not“. Těch je celkem 7 - první čtyři, v hodnotách čtvrtových až šestnáctinových, nepřinášejí de facto nic významného, byť jsou melodicky záživnější než obdobná v „Předběžných cvičeních“, č. 5-6 jsou triolová (č. 5=stupňovité trioly, č. 6=rozložené dvojhmady), což Liehmann v „Předběžných

cvičeních“ nemá, a poslední č. 7 cvičí na svém počátku elementární vázání dvou rozložených oktávových intervalů za sebou za pomoci němé výměny v obou směrech.

Jak bylo již bezprostředními pamětníky konstatováno, Liehmannova klavírní škola byla především pro žáky nadané. Liehmann ovšem zřejmě dokázal být pedagogicky velmi názorný i dokázal z žáků leccos doslova „vydrezírovat“ – v tehdejší době, kdy se bralo za samozřejmost, že každý se naučí na něco hrát, vládl přístup „rád-nerad-musí(m)“ a nad „tvrdším způsobem vymáhání“ se tenkrát nikdo nepozastavoval. Dvořák ovšem Liehmannu miloval. Nejživotnější součástí školy – vezmeme-li jako měřítko např. nejlepší skladby ze školy F. Beyera (proslulé „beyerovky“) nebo první sešity školy Fibich-Malát – se jeví hned několik prvních cvičení a posléze skladby č. 25, 29, 33, 36, 38 (=svěže kontrapunkticky stylizovaná píseň „Já mám koně“), 39 a závěrečné 41. A pak samozřejmě snaha o celkově nenásilné, postupné zapojování příslušných elementů klavírní hry tak, aby stále primární byla hudba. To se zde Liehmannovi z velké části podařilo – a zbytek ať posoudí v pražském muzeu případní zájemci sami.

2. První vydaná skladba A. Dvořáka pro klavír

Redaktor:
Dr. Lud. Procházka.

M o t i v y
z opery „Král a uhlíř“ složil
Antonín Dvořák
pro piano upravil skladatel.

Vydavatel:
Em. Stary.

Piano.

Andantino. „Co žeňutko tají, ještě trvají se hlas.“

The musical score consists of five systems of staves. The first system is marked *Andantino* and includes the lyrics „Co žeňutko tají, ještě trvají se hlas.“. It features dynamics such as *cresc.*, *dim.*, *p*, and *mf*. The second system continues the piece with *p* and *mf* dynamics. The third system includes *pp*, *cresc.*, and *mf*. The fourth system features *ppp*, *dim.*, *f*, and *cresc.*. The fifth system includes *poco ritard.*, *dim.*, *ppp*, *à tempo*, and *cresc.*. The score concludes with the marking *Led #*.

3. Karel ze Slavkovských – nejoddanější Dvořákův klavírní interpret za jeho života

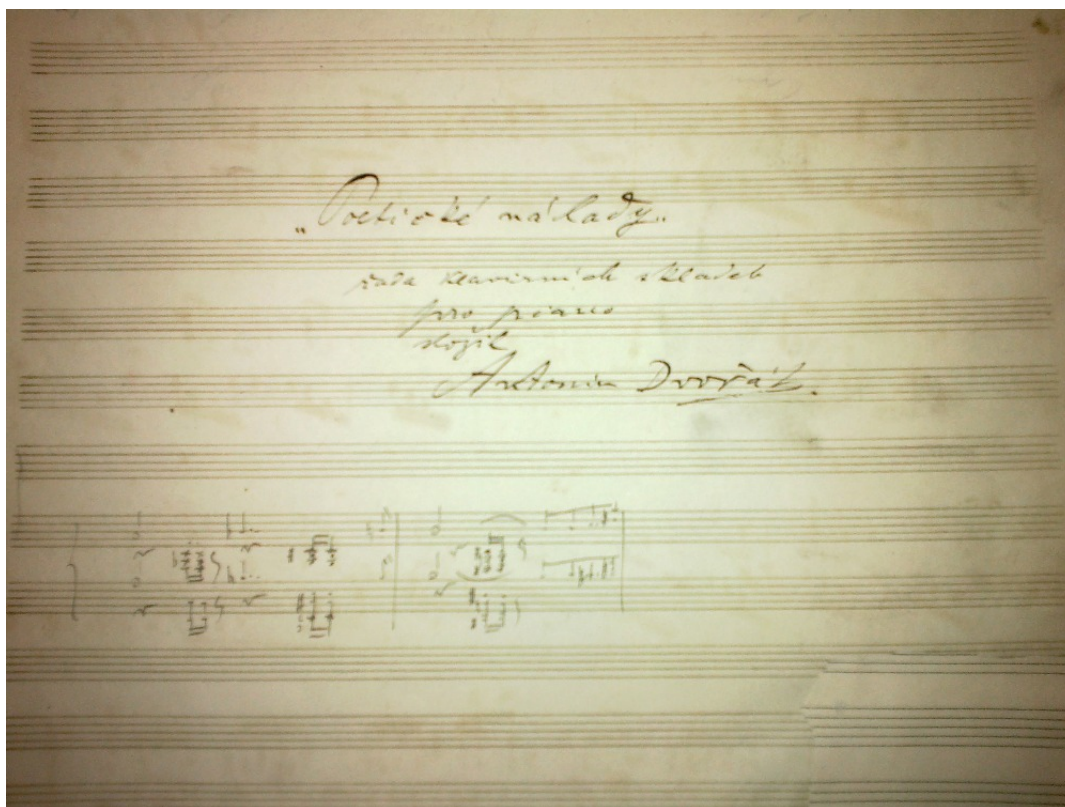


L'Angiolino

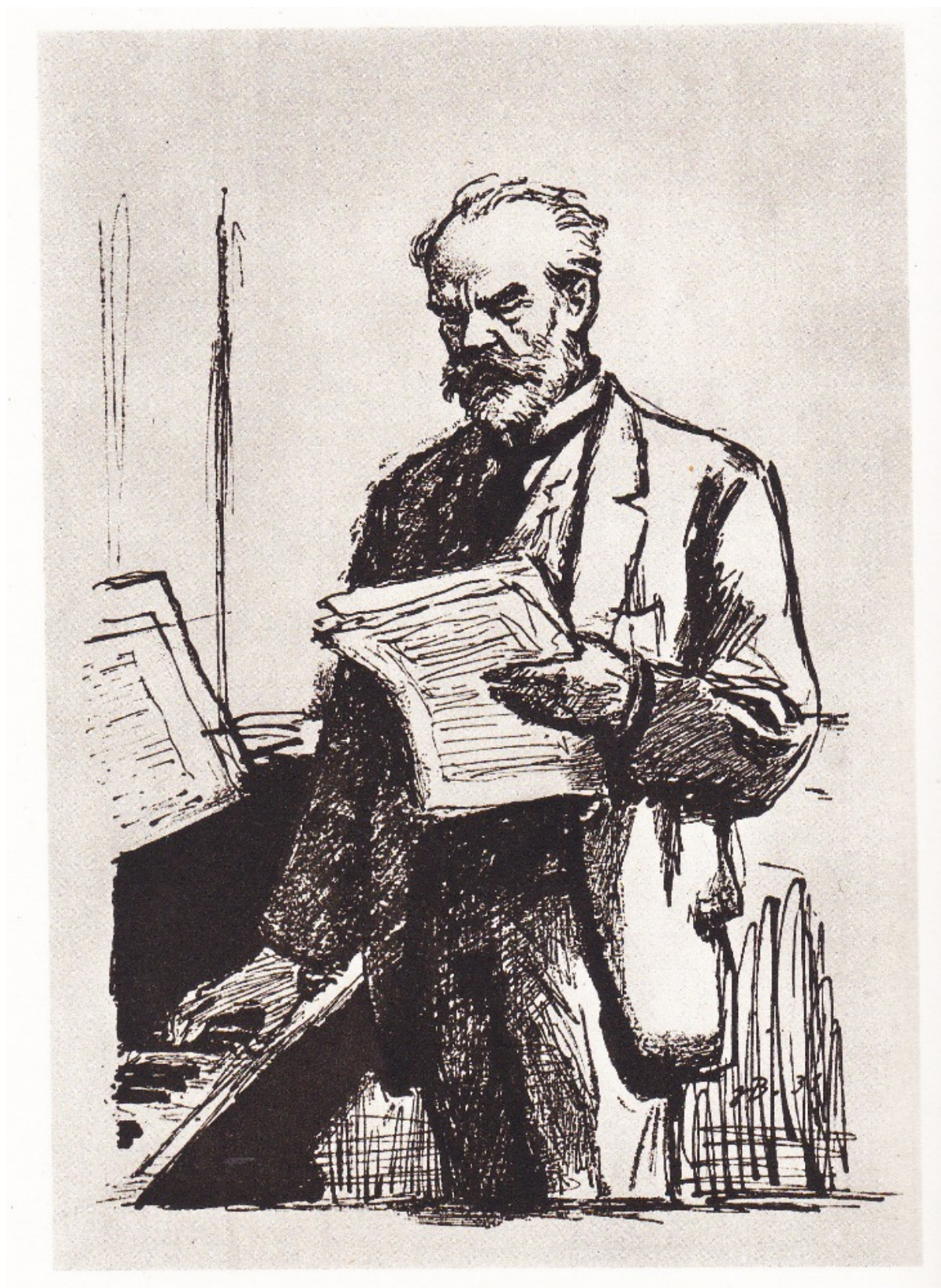
pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

1812 *Antonio Vivaldi*

5. Titulní str. a 1. strana původní verze klavírního cyklu *Poetické nálady* op. 85

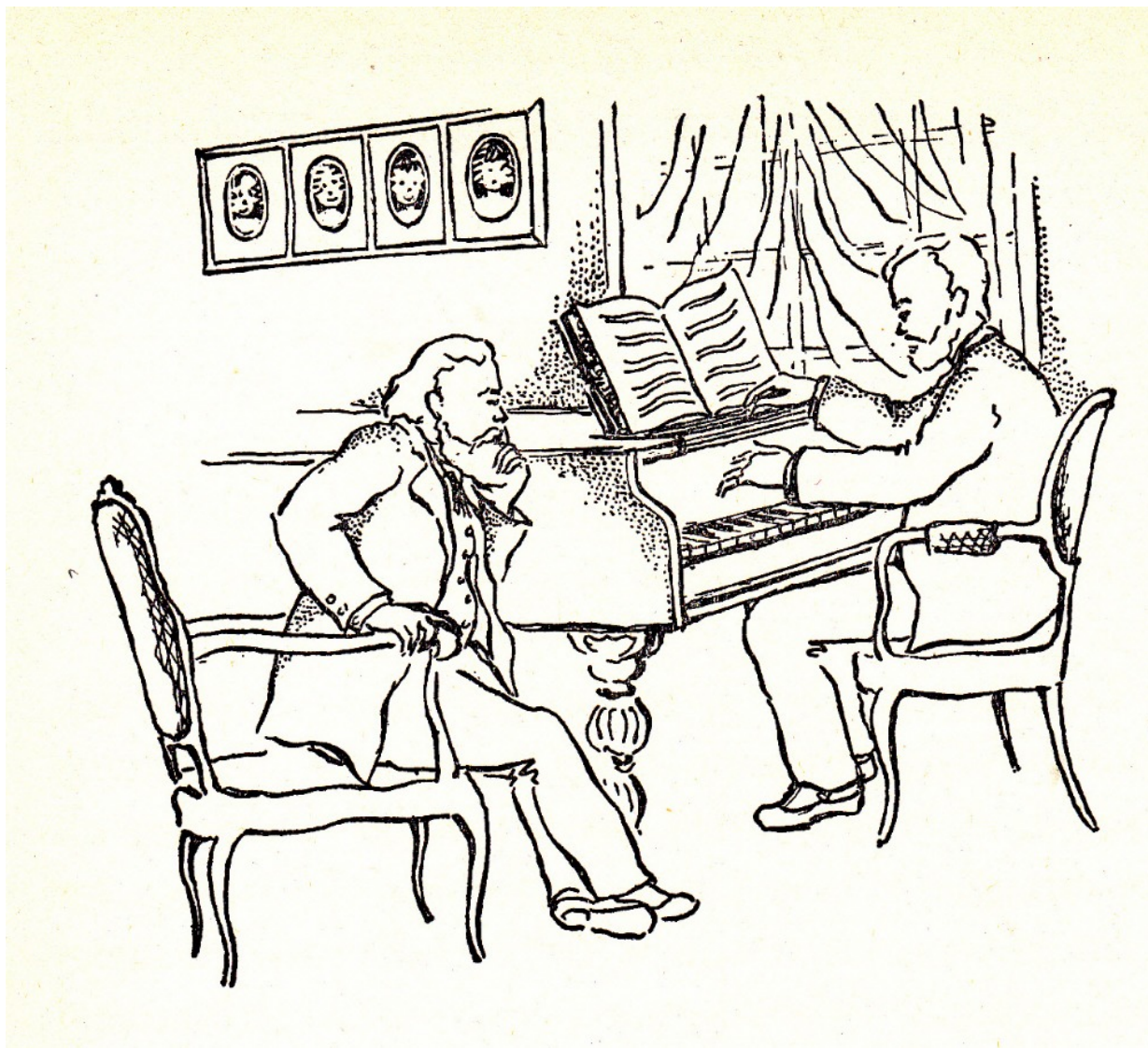


6. Jediné dochované „autentické“ zobrazení Dvořáka u klavíru (perokresba Hugo Boettingera, 1931)



7. Dvořák přehrává Brahmsovi

(ilustrace Marion Kohs v knize Jana van Straatena *Slavonic Rhapsody: The Life of Antonín Dvořák*)



8. Dvořákův klavír zn. Bösendorfer (nyní v Muzeu Antonína Dvořáka v Praze)



9. Ukázka ze zamýšleného not. vydání Antonín Dvořák pro (mladé) klavíristy – pendant k stejnojm. CD (koncept komentářů T. Víška za jednotlivé skladby)

Intermezzo, op. 52 č. 2

Možná jednou budete tak dobří, že svedete zahrát i Chopinovo Nokturno c-moll op. 48 č. 1, kterému se tato skladba trochu podobá. Vrchní tóny v pravé ruce (nožičky nahoru) zpívají táhlou melodií, ostatní tóny jen přizvukují - budete je tedy hrát slaběji. A spodní basy, zejména tam, kde kráčí (např. c - b - as - g), budou znít krásně ušlechtilé a zvučné.

Jarní, op. 85 č. 4

Těto skladby se neleknete. Ony černé dvaatřicetiny nejsou nic jiného než rozložené akordy - a ty už přece dávno umíte. Připravte si vždy ruku na celý akord a tóny zahrajte pěkně po sobě. A nezapomeňte - noty s nožičkou nahoru tvoří melodii, zbytek je doprovod, bude tedy slabší. Až tuto skladbu pomalu nacvičíte, zjistíte jednoho krásného dne, že už si s ní můžete dělat, co chcete.

Lístek do památníku I - fis-moll

Zde je opět nejdůležitější rozdíl melodie - doprovod. Levá ruka vám bude chtít bouchat! A až se tento dynamický poměr naučíte, trochu skladbu zrychlete - jako když někomu vzrušeně chcete říct, že ho máte rádi... Až budete tyto tři listy umět všechny, nejlepší bude hrát je v pořadí fis-moll, g-moll, Es-dur.

Lístek do památníku II – „Otázka“

Tak toto je nejkratší Dvořákova skladba - má pouhých osm taktů, což není obvyklé. (Podobné „drobnosti“ většinou mívají alespoň 12 či 16 taktů - samozřejmě, pokud nehrajeme skladby ze „školičky“ nebo nejsnadnější Černého etudy). Dvořák ji vepsal lékárníkovi Šimákovi ve Všetudech, což je obec nedaleko Kralup nad Vltavou (podobně jako další Dvořákova „dětská místa“ Nelahozeves nebo Zlonice). A ty zase leží nedaleko od Prahy - takže až budete mít čas a chuť, zajděte se podívat (hlavně Nelahozeves a Zlonice stojí za to!).

Jinak - nejtěžší na této skladbě je samozřejmě prolouskat se onou posuvkovou „džunglí“ (ale 8 taktů, to se dá vydržet). Jakmile přestaneme hrát s vytřeštěnými očima a začneme mít čas na přednes (tempo může být opravdu hodně pomalé), máme vyhráno. Samozřejmě i zde bude vrchní hlas v sextách znít víc než spodní - a protože je zde posuvek opravdu moc, budeme i pedál měnit častěji a pomůžeme si jím i na legato, kde ruka nestačí. Jak přesně, to vám (podle vaší ruky) „ušíje na míru“ váš učitel.

Lístek do památníku III

Možná i vy nebo vaši kamarádi máte památník, do kterého si necháváte něco napsat nebo nakreslit - ale skladbu vám tam asi sotva někdo složí. Dřív to bylo docela běžné. U této skladby si Dvořák poznamenal, že ji vepsal „K. II. v Písku 21. 7. 888“(!) - dodnes se nepodařilo zjistit, kdo ta osoba vlastně byla.

Jinak tato skladba je opravdu snadná. Že pravá ruka musí krásně vázaně přednášet a doprovod nesmí být hlučný, to už určitě víte. V terciích od 3. taktu bude pochopitelně nejvrchnější hlas znít trochu více než ostatní - pokud by vám to snad dělalo potíže, procvičte si (napřed velmi pomalu) ---NOTOVÝ PŘÍKLAD---

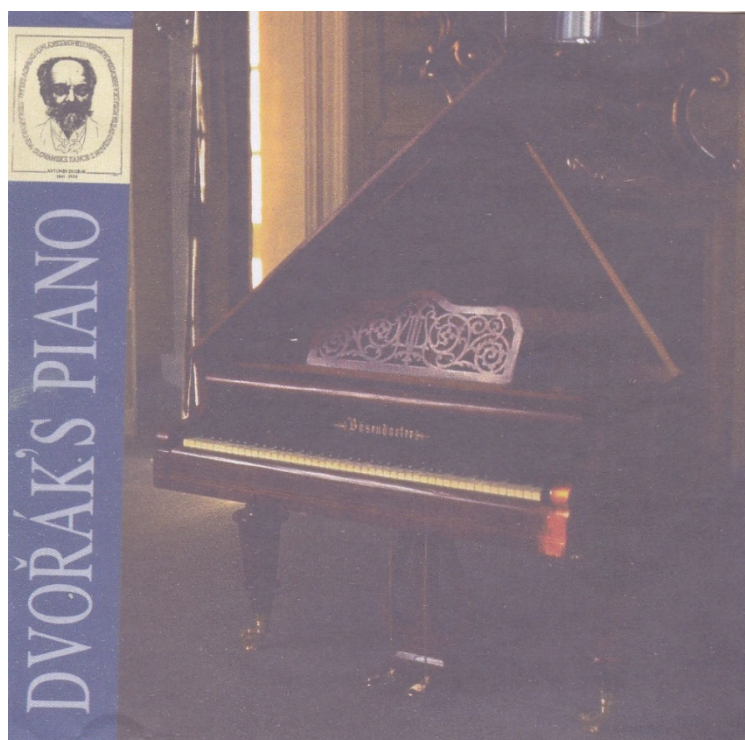
Ona si ruka za čas zvykne.

Na konci bude pěkně udělat malé rit. (i když není psáno) - ale opravdu až podruhé, na konci!

Mazurka B dur. op. 56 č. 3

Víte, že mazurka je vlastně rodu mužského? V Polsku byl vymyšlen tanec s rytmem , kterému říkali „mazur“. Později se zklidnil, z mazury se stal „mazurek“ a teprve v cizině vzniklo mezinárodní slovo mazurka. Nejkrásnější mazurky psal F. Chopin a na uvedený rytmus je u něj třeba hodně myslet (ostatně, má i docela lehké

10. Dvořákův klavírní odkaz žije dále...



INTERPRETAČNÍ HUDEBNÍ DÍLNA
„DVOŘÁK A EVROPA“

12. ročník
v oborech
KLAVÍR, HOUSLE, SÓLOVÝ ZPĚV
v rámci 55. hudebního festivalu
DVOŘÁKŮV TURNOV
A SYCHROV 2011
ve dnech 15. – 18. června 2011

DTS
DVOŘÁKŮV
TURNOV
A SYCHROV

TURNOV

ZÁVĚREČNÝ KONCERT
ÚČASTNÍKŮ

MĚSTSKÉ DIVADLO TURNOV
SOBOTA 18.06.2011 V 18:30

ČESKO-NĚMECKÝ
FOND HUDOČNOSTI
DEUTSCH-DEUTSCHER
ZUKUNFTSFONDS

Město Turnov

